

HUMOR IN DIE ALGEMEEN EN MET
SPESIFIEKE VERWYSING NA DIE
ROMANS VAN ETIENNE LEROUX

Reinette Steyn
B.A. Hons

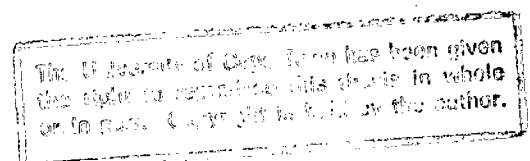
Verhandeling ingelewer vir die graad

MAGISTER ARTIUM

aan die

UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD
1992

PROMOTOR: PROF H J SNYMAN



The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

DANKBETUIGING

1 My belangstelling in die onderwerp het ontstaan weens die besielende klaslesings van prof H J Snyman oor die werk van Etienne Leroux in die Honneurs-lesings, 1984. My opregte dank aan hom vir sy belangstelling, geduld en insig tydens die skryf van hierdie werk.

2 My dank en waardering ook vir die belangstelling en daadwerklike aanmoediging van dr A H de Vries en prof R Gilfillan.

3 Besondere waardering word betuig aan mev J Lampbrecht vir haar hulp met die woordverwerking, aan mev C van Soelen vir die proeflees en aan my ouers vir hul finansiële steun.

INHOUDSOPGAWE

| | | |
|----------|--|----|
| 1 | BESKOUINGE OOR HUMOR | 1 |
| 1.1 | LEKSIKOLOGIESE INSKRYWINGS | 3 |
| 1.1.1 | Humores van Galenus | 3 |
| 1.1.2 | Lagwekkendheid | 8 |
| 1.1.3 | Speelse skerts | 13 |
| 1.1.4 | Hoëre humor | 15 |
| 1.1.5 | Wisselende betekenis van humor | 16 |
| 1.1.6 | Samevatting van die leksikologiese definisies van humor | 27 |
| 1.2 | 'N BESPREKING VAN TEORIEË OOR HUMOR | 28 |
| 1.2.1 | Klassieke tyd | 33 |
| 1.2.2 | Italiaanse Renaissance | 34 |
| 1.2.3 | Hoofrigtings in die teorieë oor humor in die sewentiende eeu en later | 35 |
| 1.2.4 | Enkele moderne beskouings oor humor, met verwysing na aspekte van humor wat voorkom in die werk van Leroux | 39 |
| 1.2.4.1 | William Hazlitt | 39 |
| 1.2.4.2 | Henry Bergson | 40 |
| 1.2.4.3 | William McDougall | 45 |
| 1.2.4.4 | Sigmund Freud | 46 |
| 1.2.4.5 | Max Eastman | 55 |
| 1.2.4.6 | J Y T Greig | 57 |
| 1.2.4.7 | F E J Malherbe | 60 |
| 1.2.4.8 | D H Monro | 65 |
| 1.2.4.9 | Louis Kronenberg | 73 |
| 1.2.4.10 | Edmund Bergler | 74 |
| 1.2.4.11 | Marie Collins Swabey | 80 |
| 1.2.4.12 | Dr Martin Grotjahn | 87 |
| 1.2.4.13 | George Mikes | 90 |
| 1.3 | GEVOLGTREKKINGS OOR DIE TEORIEË OOR HUMOR | 90 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 2 | DIE AANWENDING VAN HUMOR AS OORDRAER VAN BETEKENIS IN DIE WERK VAN LEROUX | 95 |
| 2.1 | INLEIDING | 95 |
| 2.2 | HUMORVERSKYNSELS IN DIE ROMANS | 97 |
| 2.2.1 | <i>Hilaria</i> | 97 |
| 2.2.2 | <i>Die mugu</i> | 103 |
| 2.2.3 | <i>Sewe dae by die Silbersteins</i> | 111 |
| 2.2.4 | <i>Een vir Azazel</i> | 124 |
| 2.2.5 | <i>Die derde oog</i> | 140 |
| 2.2.6 | <i>18-44</i> | 149 |
| 2.2.7 | <i>Isis Isis Isis...</i> | 153 |
| 2.2.8 | <i>Na'va</i> | 163 |
| 2.2.9 | <i>Magersfontein, O Magersfontein!</i> | 177 |
| 2.2.10 | <i>Onse Hymie</i> | 191 |
| 2.3 | NUWE DIMENSIE IN DIE BEGRIP <i>HUMOR</i> NA AANLEIDING VAN LEROUX SE AANWENDING DAARVAN IN SY ROMANS | 204 |
| 2.3.1 | Samevatting van die humorverskynsel by Leroux | 215 |
| 2.3.2 | Samevatting van die hoof funksies van die humor by Leroux | 220 |

OPMERKINGS

1 Voetnotas vir die tweede deel van hierdie tesis begin gerieflikheidshalwe weer by 1.

2 Daar word deurgaans na die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (HAT) verwys as *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* weens die ooreenstemming met die afkorting HAT en om verwarring met die WAT te voorkom.

3 Aangesien daar slegs op humor as semantiese agent gefokus is, is daar nie 'n afsonderlike afdeling gewy aan Leroux se eerste roman, *Die eerste lewe van Colet*, nie. Die roman is egter bestudeer en ook betrek by ander afdelings.

HUMOR IN DIE ALGEMEEN
EN MET SPESIFIEKE VERWYSING NA
DIE ROMANS VAN ETIENNE LEROUX

1 Beskouinge oor humor

Leksikologiese inskrywings weerspieël die verwarring wat onder teoretici heers in hul pogings om humor te definieer. Volgens die meeste woordeboeke is daar 'n verskil tussen die spreektaal-betekenis en die literêre betekenis van die begrip humor: in die omgangstaal word onder humor meestal verstaan "die lagwekkende", dit wil sê enigiets wat mense laat lag of wat poog om mense te laat lag; literêr-wetenskaplike verklarings (gegrond op teorieë van verskillende skrywers oor humor as fenomeen, byvoorbeeld Freud, Locke, Bergson en andere wat later bespreek word), begin gewoonlik met 'n historiese definisie wat berus op die versteuring van die balans tussen die sogenaamde vier "liggaamsvogte" wat 'n "humor" (geneigdheid of "moodiness") sou veroorsaak. Verdere historiese verklarings word dan dikwels aangebied in die leksikons, hoewel daar meestal veral een gekose teorie beklemtoon word; dié teorie kan wissel van die beskouing van humor as 'n wrede poging tot belaglikmaking, tot humor as 'n empatiese en liefdevolle identifikasie met die voorwerp van die lag-aksie.

Die skrywers oor humor kan in vier hoofgroepe verdeel word: (1) diegene wat poog om 'n sekere semantiese waarde aan die begrip humor toe te ken (meestal gegrond op leksikon-inskrywings); (2) diegene wat slegs een so 'n teorie aanvaar en dan poog om die lagreaksie op 'n "humoristiese" ervaring deur middel van die teorie op sielkundige vlak te verklaar (bv Hobbes); (3) diegene wat besluit het dat humor nie verklaar kan word nie en gewoonlik net 'n lang lys van sogenaamde voorbeelde van "humor" aanhaal om te wys wat met die begrip bedoel kan word (heelparty skrywers, ook Freud); (4) diegene wat voel dis verkeerd om 'n dinamiese verskynsel soos die humor op eenmalige en statiese wyse te probeer verklaar en 'n sintese probeer bereik tussen verskillende kultuur- of tydsgebonde definisies (veral latere teoretici, soos Swabey).

Uit die meeste verklarings blyk dit dat daar wel die een of ander noue verband bestaan tussen humor en die lag, die geneigtheid om te lag, en die lagwekkende of belaglike ("ludicrous"), en hierdie verbande sal beskou moet word voordat daar tot 'n slotsom gekom kan word aangaande die betekenis van "humor". Daarom sal ook die sielkundige teorieë beskou word: "ek lag omdat ek beter as jy is/ sodat ek jou flous" kan heeltemal 'n ander semantiese waarde aan 'n uitdrukking gee as byvoorbeeld "ek lag omdat ek oor my onkunde verleë is".

Ook die sielkundige beskouinge kan in twee hoofgroepe verdeel word, nl (1) die wat voortvloei uit die oortuiging dat die mens lag uit genot in 'n stuwings van sy geloof in sy eie *superioriteit* (Hobbes e a) en (2) dié wat voortvloei uit die oortuiging dat die lag ontstaan - hetsy weens skok, mentale genot, of verdedigingsmeganismes in die sogenaamde "onbewuste" denke - by die ontdekking van 'n *ongerymdheid* ("incongruity") in die konfrontasiemateriaal (Goldsmith en sy volgelinge). Vir die doel van hierdie studie sal aanvaar word dat 'n sintese ook op hierdie vlak moontlik is, sodat soveel as moontlik van die betekenisnuanses van "humor" in

die letterkunde aangedui en waar moontlik, meer indringend ondersoek kan word.

1.1 Leksikon-inskrywings

Die bespreking wat volg is gegrond op die uitvoerige inskrywings in die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* (WAT), aangevul uit verskeie ander woordeboeke (veral *Chambers's Twentieth Century Dictionary*, *Readers' Digest Great Illustrated Dictionary*, *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* en *Woordenboek der Nederlandsche Taal*) en met verwysing na enkele teorieë wat later bespreek sal word.

1.1.1 Humores van Galenus

Die vroegste aangetekende gebruik van die begrip humor is in sy Latynse vorm, *umor*, (*h*)*umor* (*mv*)(*h*)*umores*, wat verwys het na liggaamsvloeistowwe in die dier en die mens se liggaam, en ook na die vog in plante. Archaïese gebruik van die term dui verder ook op die fisiologiese beskouinge van gesondheid en siekte. Die "humores" van Galenus (130-200 nC) was vier hoofliggaamsvloeistowwe of lewensappe, naamlik die *choleriese*, *flegmatiese*, *melancholiese* en *sanguiniese* lewensappe, waarvan geglo is dat hulle die menslike geaardheid bepaal of die mens se temperament beheers. Liggaam en gees is as 'n eenheid beskou: alle siektes was vir die vroeë geneeskundiges "psigosomaties"¹. Die ideale gesondheidstoestand van liggaam en gees kon net heers terwyl die vier vogte in ewewig (ekwilibrium) was. Wanneer daar egter 'n oormaat van enige enkele lewensap voorgekom het, het dit die psige versteur en die liggaam het gevolglik ook 'n *ongerymdheid* ("dis-ease") getoon, 'n siekte. So 'n psigiese geneigdheid sou dan die persoon se hele interpretasie van sy omwêreld, asook sy houding daarteenoor en sy reaksie daarop, beïnvloed. Buiten

1 Gr *psige* = gees; *soma* = liggaam

die fisiese elemente is ook die menslike houding beskou as 'n resultaat van so 'n wanbalans in die psige, veroorsaak deur die wanbalans in die lewensvog.

Die vier hoofipes temperament-afwykings in die mens en dier is dan ook volgens die lewensvogte benoem; hierdie terme word vandag nog dikwels gebruik.

Die choleriese mens (Gr *chlorikos*) was buitengewoon "driftig, opvlieënd van temperament"², gou geïrriteer ("irascible"³). Dit is beskou as die gevolg van 'n oormaat "geel gal" wat ongemak ("disease") van die spysverteringskanaal veroorsaak het⁴.

Die melancholiese geestestoestand is veroorsaak deur 'n oormaat "swart gal" en het gelei tot "swaarmoedigheid, droefgeestigheid"⁵, treurigheid, depressie, dikwels onttrekking aan die samelewing, eensame kontemplasie, botheid en selfs gewelddadige woede-uitbarstings⁶, gewoonlik weens versteuring van die lyer se afgesonderdheid, "a mental state characterised by dejection and misery"⁷. Die hertogin in *Sewe dae by die Silbersteins* word weens sulke uitbarstings teenoor die indringer Henry, 'n komiese personasie.

'n Oormaat slym ("phlegm") kon geïdentifiseer word deur 'n branderige gevoel in die bors (Lat. *phlegma* = liggaamsap; Gr *phlegein* = om te brand)⁸. Dit het gelei tot 'n "onverstoorbare bedaardheid" en "onaandoenlikheid"⁹ van die gemoed. So 'n persoon was "onverstoorbaar kalm, onvatbaar

2 *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*

3 *Chambers's Twentieth Century Dictionary*

4 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

5 *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*

6 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

7 *Chambers's Twentieth Century Dictionary*

8 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

9 *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*

vir hartstog of opwinding"¹⁰, dus *flegmaties*. Die toestand het gewissel in graad, van kalme selfbeheersing en gelykmatigheid selfs in konfrontasie met ongewone provokasie, tot "sluggishness of personality"¹¹ en "indifference"¹². In die ergste vorm het die lyer 'n algehele onvermoë getoon om op stimuli uit sy omgewing of sy innerlike te reageer (soortgelyk aan wat in die moderne sielkunde as katatonie bekend staan.) Die lyer se voortbestaan is in gevaar gestel omdat hy nie maklik tot handeling kan kom om te *veg* of *vlug* nie, of om tot skeppende aktiwiteite oor te gaan nie. 'n Voorbeeld van só 'n karakter is Henry van Eeden uit *Sewe dae by die Silbersteins*: hy kom onverstoorsaar voor te midde van die verskriklike dinge wat om hom gebeur en sy "traagheid" om te reageer los hom dikwels as pateties-komiese enkeling binne die massa eenvormigheid; die komiek geskied hier veral deur die ironie as sy "fout" beskou word as 'n uitdrukking van sy individualiteit.

Die sanguiniese temperament (lat. *sanguin* = bloed) is so benoem weens die gepaardgaande rooierige (die kleur van bloed) gelaatskleur. 'n Sanguiniese persoon was "vurig, driftig, temperamenteel" en "opvlieënd"¹³, met 'n "courageous or passionate temperament"¹⁴ en selfs "eagerly optimistic; cheerful; hopeful"¹⁵ in latere konteks; ook "ardent, confident and inclined to hopefulness"¹⁶ (Dié beskrywing herinner aan die ewig-optimistiese Hymie Rabinowitsch.)

Dis belangrik om vervolgens eers die ontwikkeling van die term "temperament" te ondersoek weens die verband daarvan met

10 *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*

11 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

12 *Chambers's Twentieth Century Dictionary*

13 *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*

14 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

15 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

16 *Chambers's Twentieth Century Dictionary*

die humores. Oorspronklik het die woord gedui op 'n ekwilibrium tussen die lewensappe, of 'n "gebalanseerde vermenging" van die sappe in die menslike liggaam, om 'n optimale persoonlikheidsindheid daar te stel wat ook fisiese gesondheid en wellewendheid sou toelaat. Die "normale" (ook gebruik in die sin van "ideale") persoon sou dus in sy ingesteldheid teenoor die lewe in staat wees tot gepaste reaksies van byvoorbeeld treurigheid, kort periodes van willekeurige afsondering, meegevoel, aggressie, energieke handelingsreaksies, kragdadigheid, kalmte, onverstoorbaarheid, waaghalsigheid, optimisme en so meer - afhangende van watter reaksie die beste in 'n besondere situasie sou wees om die optimale voortbestaan van die individu, die spesie of selfs alle lewensvorme te verseker.

Enige afwyking van so 'n "normale" gedragsspatroon was as gevolg van 'n sogenaamde versteuring van temperament, of humor. In die moderne taalgebruik word die stamwoord, *temper*, nog gebruik in die sin van "matig, versag, verminder" en "in die regte verhouding meng"¹⁷. Die Latynse woord *temperare* ("to mingle in due proportion"¹⁸) het ook gelei tot die archaïese gebruik van die term om 'n middeweg of kompromie tussen uiterstes¹⁹ aan te dui. Matigheid was dus die norm, waarteenoor ekstreme reaksies of afwykings (eienaardighede, ongerymdhede) as verkeerd - in die sin van siekteveroorsakend, nie "morele sonde" nie - beskou is.

Die implikasie hier is dus dat "humoriste" hul amp beoefen uit een of ander wanaanpassing of eienaardigheid wat hul reaksies op die wêreld rondom hulle beïnvloed; dat "humoristiese karakters" as sulks beskou kan word weens soortgelyke wanaanpassings wat hulle toon; dat "humoristiese insidente" belaglik word weens die aanvaarding dat hulle dui op onvolmaaktheid. Hierdie implikasies word aanvaarbaar in die lig van die latere teorie dat 'n humor 'n verdedigings-

17 *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*

18 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

19 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

*meganisme/ wapen*²⁰ is; dat komiese karakters juis deur hul onvermoë om hul reaksies of situasie te beheer (byvoorbeeld die ontvangsdame in *Onse Hymie* wat nie die rekenaar kan beheer nie), die lag uitlok; en dat die mens "ongerymde" insidente of "foute" (soos die misverstande rondom "the body of my child" in *Magersfontein, O Magersfontein!*) komies vind - miskien omdat 'n onvolmaaktheid in die individu of (byvoorbeeld in satiriese humor) in die samelewing oor die algemeen só bekend word.

Temperament word omskryf as "natuurlike gemoedsaard" en later ontwikkel ook die betekenis van "vurigheid, heftigheid van gevoelens"²¹, wat in 'n mate ooreenstem met die sanguiniese geaardheid of *humor*: dus, die teenoorgestelde van die oorspronklike betekenis van *temperament*, waarvolgens géén van die humores belangriker as die ander moes wees nie. Selfs in woordeboeke word die oorspronklike betekenis soms verkeerdelik uitgedruk as "the distinguishing mental and physical characteristics that establish the constitution of a person according to medieval physiology, caused by the dominance of one of the humours"²².

Die term *temper* word o m omskryf as "moderate", maar ook as "a person's habitual cast of mind or emotions,; a disposition; a *temperament*; --- a mood; a *humor*", asook deur verdere uiteenlopendhede: "calmness of mind or emotions; equanimity; composure" - wat met die flegmatiese geestesaaard raakpunte toon; "a tendency to become easily angry or irritable" - wat dui op die choleriese geestesaaard; asook "high excitability, nervous instability, and sensitiveness"²³.

20 Bv Freud

21 *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*

22 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*; my kurs

23 *Chambers's Twentieth Century Dictionary*

Die woordontwikkeling blyk samevattend dus soos volg: *Temperament* (en *temper*) het oorspronklik gedui op 'n balans tussen die humores; tans kan dit dui op 'n predominansie van 'n enkele *humor*, en dit kan ook met die humor (wat betekenisnuanses van verskillende vorme van lag insluit) self gelykgestel word; vanaf 'n "ideale" mengsel van ingesteldhede (of psigiese geneigdhede) tot 'n eensydige of enkele ingesteldheid / neiging.

Die ontwikkeling van die term *humor* toon dus 'n soortgelyke ommeswaai as dié van *temperament*. In die moderne gebruik van die woord tree humor op as 'n agent wat *matigheid* van reaksie moontlikhede sal herstel, of verskillende "temperamente" ideaal sal kan vermeng - om sodoende uitermatige reaksies byvoorbeeld te "temper" of te versag, of 'n situasie wat selfs lewensgevaarlik kan wees, te ontloot.

1.1.2 Lagwekkendheid

Volgens die meeste teorieë is daar 'n duidelike verband tussen humor en lag, hoewel die presiese aard van hierdie verband deur verskillende denkers op verskillende wyses geïnterpreteer word. Miskien sal dit dus sinvol wees om te bespiegel oor die moontlike ontstaan van so 'n verband uit die liggaamsappe-beskouing voordat daar met verdere leksikologiese ondersoek voortgegaan word.

Soos vroeër aangedui, sentreer die psigologiese ondersoek na die ontstaan van die lagreaksie om veral twee hoof-teorieë, naamlik *superioriteit* (die mens lag uit 'n soort leedvermaak omdat hy hom as byvoorbeeld slimmer, meer begaafd, of beter aangepas beskou as diegene wat op een of ander wyse be-lag-lik voorkom) en *ongerymdheid* ("incongruity": die mens se lag is 'n skokreaksie wanneer hy skielik iets waarneem wat nie deel vorm van 'n aanvaarde, verwagte - en dus sekuriteitsgebonde - patroon nie). Die eerste tipe lag is dan ook gewoonlik 'n aanvalsreaksie en die tweede 'n verdedigingsreaksie.

'n Poging om bloot verifikasie vir één van die teorieë te soek deur 'n literêre kunswerk of selfs 'n aantal sulke kunswerke te ontleed, slaag nie: die tekste kan maklik só geïnterpreteer word dat albei sienings geldig lyk. Ook by Leroux is dit die geval: die satiriese instelling impliseer in elk geval 'n "beterweterigheid", wat die satiriese humoris toelaat om deur 'n soort "verhewe insig" die foute in sy samelewing, en in homself, te kan herken en uitwys - *dus* "superioriteit"; tóg is dit ook die onverwagte wendinge (en Leroux is meester van die absurde, soos bewys word deur die heerlike fantasmagorie by Georgie se begrafnis; die deurmekaarspul van vloed, filmspan, kinderlyk en dies meer by *Magersfontein*; die absurdhede van die Vleispaleis; die eienaardige gebeure by die Silbersteins; die skokkende verminking van die knolskrywer se vrou, en dies meer²⁴) wat die leser skok en laat lag - dis "ongerymdhede".

Twee probleme val op en moet ondersoek word: die eerste is dat weinig teoretici aandag skenk aan die lag wat ontstaan uit blote, ongekompliseerde siels- of sinsgenot, hoewel die psigoloë wel die tipe lag identifiseer as moontlik die vroegste wat by die mens-baba ontstaan; die tweede probleem is dat daar nog nie opvallend gesoek is na 'n sintese van die twee teorieë nie, wat die bespiegeling oor die humor op 'n vaster voetstuk sou stel.

In die geskiedenis van die komiese teater kry mens 'n helder eggo uit die liggaamsappe-denkwyse in die ontwikkeling van die sogenaamde "stock character". Hierdie tipe komiese karakter wek lag of 'n reeks lagwekkende insidente/omstandighede juis op vanweë sy eensydigheid of aanpassingstekort. So 'n tekort stem dan ook gewoonlik ooreen met aspekte van die humores: die oordadig-treurige, iësegrimmige en oor-gelykmatige of uitspattige karakters is dikwels narre-tipes. Die ekstreme ongerymdhede wat tipies is van die stokkarakter, die nar of die lagwekkende karakter oor die algemeen, weerspieël ook die kultuurontwikkeling, sodat

24 resp Na'va, *Magersfontein*, *O Magersfontein!*, Hymie, *Sewe dae by die Silbersteins* en 18-44

alles wat deur die maatskappy in 'n sekere era as onvanpas of "verkeerd"/ onwys beskou word, op karikatuuragtige wyse beklemtoon word en ten aanskoue van die publiek as belaglik voorgestel word. So is die ontwikkeling van die gierigaard, die jaloerse geliefde, die lomperd, die hals-oor-kop-verliefde, die hoogmoedige ensovoorts as komiese karakters, ook dus 'n aanduiding van hoe mense in 'n sekere tydperk die "foute" in hul samelewing kenteken en ook bestraf deur bespotting.²⁵

Die ongerymdhede kan verskillende reaksies uitlok, soos skok, vrees en angs. Wanneer die individu sulke interne reaksies ervaar, lei dit, binne verskillende kontekste, tot verskillende eksterne handeling. Hierdie handeling kan rationeel ooreenstem met 'n geïdentifiseerde interne stimulus (soos om te huil as mens hartseer is) of hulle kan 'n diskrepansie daarmee toon (soos om te lag as 'n geliefde doodgaan). Met ander woorde, die lag kan ontstaan byvoorbeeld as 'n uitdrukking van genot, of as 'n verbloemde uitdrukking van pyn, of as verligting by die verbygaan van skok of pyn/ die verwagting van pyn, dit wil sê die *relativering* van die pynreaksie - en dis hierdie relativeringsaksie van die humor waarop daar deur vele skrywers toegespits word.

Daar is dus eerstens die postulasie van 'n ewewigtige en reëlmatige patroon wat aan die individu sekuriteit bied in sy vertroue op sy vermoë om met die geheel van sy ingewikkelde *Umwelt* te kan kommunikeer en daarop te kan reageer, op só 'n

25 In Molière se tyd is heelparty van genoemde tipes hoofkarakters in sy komedies; vandag is hul eerder die bose, maar bewonderingswaardige "helde", weens die mag van die "boosheid" in hulle, in allerhande "ernstiger" dramas - ek dink byvoorbeeld aan die hooffigure in die gewilde Amerikaanse "soap operas" soos *Dallas* of *Loving*. Op die een of ander wyse het die "fout wat bespot moes word" nou dikwels die "waagmoed wat bewonder moet word" geword. Só het ons 'n paar jaar gelede nog gelag vir vroulike neigings in 'n man: 'n man in vroue-klere in die Monroe-era was nog snaaks, belaglik; in die sewentigs was hy tragie-komies, soos in *La cage aux folles*; deesdae is hy meer dikwels pateties/ tragies, soos in *Maurice*.

wyse dat sy wellewende voortbestaan (met spesifieke en algemene bestaansverbande ook in ag geneem) in gevaar gestel word nie. Wanneer daar 'n skielike onderbreking van die patroon is ("incongruity"), word hy gestimuleer om tot 'n nuwe reaksie oor te gaan om 'n moontlike gevaar vir sy voortbestaan te kan trotseer. Dié gevaar kan wesentlik wees en hom lei om dit te beveg (aggressie) of te betreur (huil) of om byvoorbeeld daarvan weg te vlug of nie sy kwesbaarheid te toon nie (deur byvoorbeeld te lag). Die gevaar kan egter ook net skyn wees en wanneer die verbygaande of valse aard daarvan deur die individu bemerk word, kan 'n verligtingsreaksie volg wat ook kan lei tot die laghandeling waardeur onder meer die fisiologiese gereedheidsvlak van die liggaam - om te veg of te vlug - geneutraliseer of in ewewig herstel kan word.

Indien hierdie projeksie toegepas word op die humores, kan die verband tussen humor, die humoristiese personasie en die lag dus soos volg verklaar word: By die aanskoue van 'n "ongerymde" persoonlikheid, een wat ly aan 'n sogenaamde humor, kon die lagreaksie gevolg het om verskillende redes: as verdedigingsmeganisme - deur byvoorbeeld te toon dat daar geen aggressie is jeens 'n choleriese persoon nie en sodoende die gevaar van 'n konfrontasie te verminder; as aanvalsmeganisme - deur byvoorbeeld een van die eksentrieke persoonlikhede as belaglik voor te stel en sodoende die bedreiging wat hy inhou as abnormaliteit te verminder; as verligtingsreaksie by die besef dat 'n "humor-istiese" persoon nie bedreigend is nie; of selfs as "onvanpaste" reaksie op pyn deur meelewing met byvoorbeeld 'n erg melancholiese persoon. Natuurlike psigofisiese reaksies kòn dus gelei het tot cliché, wat humor in die volkstaal met lag verbind, en kon ook gelei het tot die dun skeidslyn wat daar soms bestaan tussen humor en tragiek, die humoristiese personasie en die tragiese.

Hoewel veral die Noord-Europese teoretici (aangehaal deur F E J Malherbe²⁶) klem lê op die emosionele belading van die humor, dit wil sê op die gevoelsaspek eerder as op die blote genotsaspek, vind die beskouing van humor as lag-gebonde verskynsel staving ook in die *Groot Nederlandse Woordeboek* (Beets & Knuttel, 1908): "1. Oog en gevoel voor vrolijk makende tegenstrijdigheden tusschen voorkomen en bedoeling of betekenis van eene zaak, eene handeling of gebeurtenis, of tusschen haare onderdeelen; de neiging tot het vroolijkmakende in eene gebeurtenis of handeling het meest te doen uitkomen, hetzij spontaan, hetzij als tegewicht voor somberder indrukken. 2. De tegenstrijdigheid, het vroolijkmakende onder 1 omschreevn; de uitdrukking daarvan in woord, geschrift, beeld, klank of gebaar; luim." Die term "humoris" word omskryf as iemand "die er naar streeft vooral in geschrifte, humor uit te drukken", dit wil sê geestigheid uit te lok.

1.1.3 Speelse skerts

Die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* gee as tweede betekenisonderskeiding van humor die volgende: "I/d alledaagse gebruik, vermoë om die lag op te wek, die lagwekkende in 'n persoon, handelswyse of situasie gou te vat; blymoedige, opgewekte geestesgesteldheid; by uitbr., geestigheid, skerts, speelse vernuf in woorde, komieklikheid". Elders word humor omskryf as "the ability to perceive, enjoy or express what is comical or funny" en "the quality of being laughable or comical; funniness; something designed to induce laughter or amusement"²⁷; "a mental quality which apprehends and delights in the ludicrous and

26 Malherbe 1932

27 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

mirthful; [---] that which causes mirth and amusement; [---] playful fancy"²⁸ en "oppervlakkige grappigheid [---] soms"²⁹.

Swabey (1961:5) sien humor as 'n onderafdeling van die lagwekkende ("comic" of "ludicrous"); waaronder sy ook die komiese en die pittige ("wit") onderskei, saam met satire, ironie, die groteske, die bespotlike, en dies meer. Hoewel sy dit self doelbewus vermy om humor as 'n sinoniem vir die lagwekkende te gebruik, erken sy dié gebruik in die volksmond en by ander teoretici. Die vraag of humor sonder meer aan alles wat lag (kan) wek, gelykgestel kan word, is problematies verbonde aan die waarde wat ons kan heg aan die leksikologiese bepaling "in die alledaagse gebruik". (Of 'n semantiese weergawe volgens filosofiese oorweginge of volgens alledaagse gebruik eenderse waarde het, kan deur 'n leksikologiese eerder as 'n literêr-semantiese ondersoek bepaal word; nogtans is dit myns insiens waarskynlik dat 'n woord se algemene gebruik makliker sy verdere generatiewe definisie sal bepaal as 'n bloot filosofiese omskrywing van die woord.) In die Literêre Semantiek moet ook in ag geneem word dat die letterkunde nie net verslag kan wees van algemene kommunikasie nie, maar ook self 'n vorm is van "alledaagse kommunikasie"; veral dan die prosakuns: al sou 'n skrywer met 'n spesifieke teikengroep wou kommunikeer, is sy geskrifte beskikbaar vir insae vir alle lede van die publiek, en die *alledaagse* begrip van wat met 'n sekere humoristiese segswyse bedoel word, sal dus ook bydra tot sy semantiese funksie binne die spesifieke kommunikasiekonteks. Vir die doel van hierdie literêr-semantiese ondersoek sal die betekenisonderskeiding van humor as die belaglike, lagwekkende, of komiese ("the ludicrous") dus wel ter sake wees.

In hierdie verband is dit ook van nut om na die betekenis van die verskillende negeringsvorme van humor te let. "Humourless" word omskryf as "said or done without humour"

28 Chambers's Twentieth Century Dictionary

29 Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal

met die voorbeeld "a humourless laugh"³⁰; ons kry ook uitdrukkings soos "wrange humor" wat aandui dat die verband tussen humor en die lag ook berus op die emosie agter die lag. Die *humorlose* lag dui blykbaar op 'n lag wat bitterheid of selfs haat inhou in plaas van genot, vreugde of aanvaarding. Hierdie emosionele verband word ondersteun deur sinsnedes soos "in a bad humor".

Die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* onderskei ook "'n sin vir humor, vermoë om die lagwekkende in 'n saak te sien wat soms nie as komies bedoel is nie"; hiervolgens hou humor dus ook soms die verband met die lawwe of die verspotte. P C Schoonees word soos volg in die *WAT* aangehaal: "Humor word gewoonlik verwar met oppervlakkige grappigheid", terwyl F E J Malherbe voel dat, anders as by laasgenoemde "laere" soort humor, die ware of "hoë" humor altyd empaties en universeel is (wat, die historiese betekenis in ag geneem, miskien 'n ietwat idealistiese beskouing is). In letterkundige kommunikasievorme kan die "gewoonlike verwarring" nie sonder meer buite rekening gelaat word nie.

Die derde betekenisonderskeiding van humor dui op 'n "pittigheid" en vernuftige denkspel ("wit") beide by die uitdrukking en die begrip van die besondere waarneming van die lewe: "voorstelling van omstandighede of uiting van gedagtes, gekenmerk deur verrassende teenstellings, speelse wendinge of berekende ongerymdhede sonder dieper indringing in innerlik konflikte of ernstige probleme"³¹; (Freud se onderskeid tussen "wit" en humor sal later bespreek word); "a mental quality which delights in the ludicrous and mirthful"³². Hierdie betekenis berus op 'n kognitiewe/mentale waarneming of manipulerings van 'n ongerymdheid of 'n reeks ongerymdhede. Hier word gestreef na die ervaring of die verskaffing van intellektuele genot deur die daarstelling of opsporing van verbande, sonder enige affektiewe (gevoels-)

30 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

31 *Woordeboek van die Afrikaanse Taal*

32 *Chambers's Twentieth Century Dictionary*

betrokkenheid. Tipiese voorbeelde van hierdie soort humor is goedwillige kwinkslae of vermaaklike woordspel.

1.1.4 Hoëre humor

Veral gegrond op die werk van F E J Malherbe in hierdie verband, is die vierde betekenisonderskeiding wat die *WAT* by humor plaas, naamlik "lewenshouding gegrond op veel ervaring en diepe gemoedsdeurlewing, waarin 'n rype oordeel a/d dag gelê word b/d behandeling v/d wisselvallighede en disharmonieë v/d lewe en die onvolkomenhede en teenstrydighede in die menslike natuur sodat alle ongerymdhede met simpatieke begrip benader word; lewensvisie wat die wêreldorde waarmee die mens in botsing kom, betrag en ondanks die bitterheid wat daardeur gewek word, 'n sekere mate van versoendheid bereik, al is dit slegs dat dit so boeie smart kan uitstyg dat dit daarmee kan spot"; ook aanhalings van A W Kamp ("humor wil die tragiek v/d lewe temper") en Schopenhauer ("humor is agter die skerts verskole erns") word ter staving aangebied. Dit is opvallend dat hierdie betekening van die term nie by handwoordeboeke³³ voorkom nie, hoewel dit teoreties tog ondersteun word, onder meer deur Swabey, wat voel dat dit juis die gevoelsbetrokkenheid is wat die humor van die minder emosionele *komiese* onderskei (bl 8); maar Swabey se definisie van hierdie gevoelsbetrokkenheid (anders as Malherbe s'n) beskou metafisiese of universele verbande nie as essensieel aan humor nie en sluit byvoorbeeld in "unbridled expression of glee", wat heeltemal in teenstelling met Malherbe is (bl 28). Buitendien, in teenstelling met die *WAT* se aanvaarding van Malherbe se bepalinge oor die onderliggende ernstige aard van humor, lê die meeste Engelse woordeboeke klem op die ongemotiveerde en selfs ligsinnige lag as betekenismoontlikheid van humor: "a sudden unanticipated whim"; "capriciousness or peculiar behaviour

33 Soos *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*, *Chambers's Twentieth Century Dictionary* of *Pocket Oxford Dictionary*

or action"³⁴; "state of mind: disposition or caprice", "a word of any meaning, down to no meaning at all" (aangehaal uit Shakespeare)³⁵; "playful fancy"³⁶. En oor "humorist" die volgende: "one whose conduct and conversation are regulated by caprice (*arch*): one who studies or portrays the humors of the people: one possessed of humour: a writer of comic stories"³⁷. Malherbe se verklaring is dus waarskynlik tydsgebonde en ietwat begrensend. Hoewel humor wel die bewustheid van "diepe gemoedsdeurlewing" kan laat deurskemer, is dit blykbaar nie vir almal 'n wesentlike en dus noodwendige eienskap nie; humor dui dikwels op die bloot komiese, die genots-lag en selfs op sogenaamde *Schadenfreude*, die lag wat gepaardgaan met gevoellose wreedhede.

1.1.5 Wisselende betekenis van humor

Harry Levin³⁸ wys ook op die wisselende betekenis van die woord humor. Ten eerste word dit onderskei van pittigheid of gevatheid: laasgenoemde se oorsprong is mentaal; dit dui op slimmigheid, en selfs wysheid, terwyl humor se oorsprong liggaamlik ("corporeal"), materieel en aards is, soos dit vroeg reeds deur Dr Johnson in sy *Dictionary* aangeteken is, en ook reeds in hierdie hoofstuk uit ander woordeboeke aangehaal is. Tydens die Renaissance is al hoe meer klem gelê op die *sielkundige* gevolge van 'n versteuring van die balans van die vier fisiese liggaamsappe. Die term het dus toe reeds 'n belangrike abstrakte betekenis verkry. Met Ben Jonson se *Every Man and his Humour* (1598) is die tradisie van die sogenaamde "Comedy of Humours" ingelei en het die voorafgaande stokkarakters wat komies voorgekom het weens

34 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

35 *Reader's Digest Great Illustrated Dictionary*

36 *Chambers's Twentieth Century Dictionary*

37 *Chambers's Twentieth Century Dictionary*

38 Levin 1972

sekere ongebalanseerde of ekstreme karaktereienskappe (of humores), 'n allesoorheersende passie, of sogenaamde *idée fixe*, volgens konvensie 'n vaste verspreiding en indeling in die teater, begin kry. Dit was dan die ontstaan van die sogenaamde humoristiese karakter - 'n karakter wat opsigtelik belaglik (en dikwels bespotlik) voorgekom het weens sy eksentrisiteit, wat op karikatuuragtige wyse beklemtoon is. Die karakter Asper, Jonson se mondstuk, druk dit dan ook soos volg uit:

*As when some one peculiar quality
Doth so possess a man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers,
In their confluxions, all to runne one way,
This may truly be said to be a Humour.*

Ook vir Shakespeare (1564-1616) is die term "humorous" toepaslik op iemand wat 'n potensiële onderwerp vir grappigheid of bespotting is, weens sy eienaardighede: Shylock word weens sy gierigheid bespot, Falstaff weens sy onbetroubaarheid, vele ander mindere karakters word op karikatuuragtige wyse belaglik gemaak weens byvoorbeeld hul vrese of veral hul onnoselheid of onwyse reaksies.

Hierna verander die betekenis van die term humor drasties weens die filosoof Thomas Hobbes (1585-1679) se formulering van sy sogenaamde "*superioriteitsteorie*" oor die ontstaan van die lag-aksie, as uitvloeisel van sy filosofiese oortuiging dat die mens basies selfsugtig is en dat die bevrediging van sy eie ego-stuwende drange die dryfveer is vir al sy reaksies. In Hobbes se tyd is die lagwekkende reeds sonder meer as sinoniem vir humor aanvaar en in die daaropvolgende twee eeue het die fokus geval op sielkundige verklarings vir die voorkoms van die lag-aksie, of lagwekkende aksies by die mens, eerder as op die betekenis van humor self.

Die volgende groot verandering het ingetree met die teorieë van Immanuel Kant (1724-1804), die Duitse idealis-filosof, wat geglo het dat die mens se *rede* die medium was waardeur hy

die verskynsels wat hy ondervind, vir homself en sy medemens verstaanbaar maak. Uit hierdie oortuiging aangaande die wesentlike belang van sy rasionele aktiwiteite vir die individu, vloei sy siening dat humor (weereens gekoppel aan die lagreaksie) ontstaan weens die mens se waarneming van *ongerymdhede* in sy wêreld. Hy verklaar egter nie duidelik hoekom die intellektuele waarneming van *ongerymdhede* noodwendig 'n lagreaksie veroorsaak nie, hoewel sy aanhangers in meer as 'n eeu na sy dood verskillende teorieë ontwikkel om dié probleem te oorbrug.

Ná Hobbes is die hoofondersteuners van die superioriteitsteorie Oliver Goldsmith (c 1728-74) en Sigmund Freud (1856-1939), die bekende Oostenrykse psigiater en vader van die psigoanalise. Goldsmith het geglo dat "wit" die menslike natuur ophef (weens die abstrakte, intellektuele aard daarvan) terwyl humor dit onderdruk - humor was vir hom 'n soort selfvoldane uitbundigheid, nie "perfectly consistent with true politeness" nie! Tipies van die agtiende eeu was hierdie filosoof se bewuswording enersyds van die problematiek van byvoorbeeld sosiale standverskille en andersyds die gebondenheid aan sosiale kodes, wat juis hierdie standverskille moeiliker maak om te oorbrug.

Op elke vlak wat die individu dus sy superioriteit oor 'n ander kan geniet of bewys, volg die lagreaksie as 'n uitdrukking van sy oorwinning oor sy veronderstelde "mindere". Na Charles Robert Darwin (1809-82) se maatstaf van die "survival of the fittest" bekend geraak het, was daar dus baie ondersteuning vir hierdie teorie wat (soos in die geval van die beter aangepaste mense volgens die ontwikkelaars van die humores-denkwyse) die mens toelaat om neer te sien op tekens van wanaanpassing, of op 'n wanbalans in die potensiele vermoë om evolusionêr optimaal aan te pas. Die lagreaksie kon oorwinningskreet wees, of wapen, 'n openlike bevestiging van 'n ander mens se minderwaardigheid. (Opvallend is die opbloeit van satiriese en spottende letterkunde in Engeland ná Hobbes se teorieë populariteit gewen het, hoewel daar vroeër - vanaf Geoffrey Chaucer in die

veertiende eeu reeds - al baie voorbeelde van die spottende lag-manipulering voorgekom het.) Humor, vir Hobbes se aanhangers, was dus 'n mengsel van spot en lag, en het dus altyd 'n mate van aggressie ingehou, hoewel denkers verskil het oor die graad van aggressie wat hulle met die lag geassosieer het: een denkrigting wat heelwat ondersteuners gehad het, het volgehou dat alle humor (of lag) altyd noodwendig aggressief moet wees. Freud en sy volgelinge het egter ook 'n nie-aggressiewe lagreaksie aanvaar; hy onderskei twee soorte, naamlik "tendency wit" en "abstract/harmless wit". Eersgenoemde het 'n aggressiewe einddoel wat deur die gepaardgaande lag uitvoerbaar (en aanvaarbaar) gemaak word - lag is die suikerpil wat die korrektief of die straf sosiaal aanvaarbaar maak; "abstrakte" of "skadelose" humor of "wit" het egter geen ander doel as om die waarnemers te vermaak nie. Ook Freud gee diepgaande sielkundige verklarings vir die oorsprong van die lag; sy teorieë sal later beskou word.

Aanhangers van Kant se ongerymdheidsteorie was die filosowe Kames, Stendhal, en in die twintigste eeu, Hawkins. Engelse skrywers wat hierdie tipe humor bewustelik in hul oeuvres aangewend het, sluit Shakespeare, Sterne, Pope en Carlyle in, terwyl Swift se aggressiewe humor tipies is van Hobbes se denkwys. Die Ierse dramaturg, William Congreve (1670-1729) het in sy pittige komedies sowel superiorteitshumor as humor in ongerymdhede gebruik - 'n aanduiding dat 'n sintese tussen hierdie twee teorieë wel dalk moontlik kan wees.

Kant het geglo dat ongerymdhede lagwekkend is omdat hulle of die patroon wat deur hulle verbreek word as bespotlik, belaglik of verspot laat identifiseer, of hulleself as verspot (ens) bewys (wat 'n moontlike wegspringplek verskaf vir 'n beskouing van groteske of absurde humor). Stendhal het egter geglo dat die ongerymdheid as sulks lagwekkend is en dus noodwendig (om watter sielkundige rede ook) die lagreaksie sal uitlok. Die onderskeiding is dus een van teoretiese klemverskuiwing: Kames sê ongerymdhede maak iets belaglik en Stendhal sê dat alle ongerymdhede self uiteraard

lagwekkend is. Vir Hawkins lê die rede vir die lag in 'n soort natuurlike grapperigheid ("jocularity") wat by mense (kan) voorkom, 'n ingebore tendens om van 'n ervaring iets aangenaams of minder ernstigs te maak.

Wat die term "humoris" betref, sê Levin: "Gradually it shifted from the objective to the subjective mood and from the passive to the active sense" (bl 13). Dit wil sê dat die betekenis verskuif het van die materiële en biologiese na die abstrakte en die psigiese konnotasies, van die fisiologies-gebonde persoonlikheid self wat geen beheer gehad het oor sy reaksie op die lewe nie, na die beheersende mens wat op aktiewe wyse, deur die verskillende aanwendingsmoontlikhede van die lagwekkende, sy eie en ander se reaksies op die lewe kan bepaal of laat verander... om die een of ander soort oorwinning oor (of aanpassing by) sy omstandighede te kan verkry.

In sy voorwoord in *Veins of Humor*, sê die redakteur, Levin: "As the focus of humor is shifted from actor to spectator, from the individual whose abilities are noted to the writer who is taking note, a more sympathetic relation seems to develop between the two. Ridicule gives way to *empathy*; the characterization becomes the *author's mouthpiece*, not his victim; and the *author becomes a role-player, a practical joker, a collector of hobby-horses*" (bl 17, my kurs). (Hierdie tendense is veral waarneembaar by Leroux, wat self nar word - byvoorbeeld in *Onse Hymie* - en as knolskrywer-karakter ook die manipuleerder en grapmaker is in die wêreld wat hy skep en waar sy alter ego in leef.) As voorbeeld bied Levin aan die werk van Lawrence Sterne (1713-68), ingelei deur *Tristram Shandy*; ook Edward Lear (1812-88), Lewis Carroll (1832-98) en andere.

Die Renaissance, veral die opkoms van die Humanisme, het egter al vroeër die fondament gelê vir die tipe humor wat Sterne so meesterlik aanwend. By Shakespeare is daar byvoorbeeld reeds 'n verdieping van baie van die lighartige karaktertipes, en veral van die narre-figuur (byvoorbeeld in *Hamlet*, asook die Falstaff-karakter na wie reeds verwys is).

In kontras met die vroeëre *Jew of Malta* van Marlowe, is Shakespeare se karakter Shylock³⁹, wat op hierdie karakter gebou is, 'n persoon, nie net 'n personifikasie van boosheid wat met makabere humor 'n mikrokosmos vernietig nie. (Die verrassende ooreenkomste wat daar bestaan in die persoonlikheid, sowel as in die aktiwiteite van Etienne Leroux se Hymie Rabinowitz⁴⁰ en die "Jew" van Malta, asook die ooreenkomste in die tipe humor deur beide Leroux en Marlowe aangewend, dui op Leroux se gebruik van 'n manipulerende, eerder as 'n empatiese/ "hoëre" tipe humor.) Shylock, hoewel belaglik, is ook pateties/ tragies: "If you prick us, do we not bleed?" (III,i) - 'n duidelike teenstelling met die ander twee Jode-figure hierbo genoem.

Levin wys ook op die versagting wat Engelse humor in die agtiende eeue en die romantiese era in Engeland ondergaan, van die "satirical raillery" wat by Jonathan Swift voorkom na die "cheerful benevolence" van Sterne. Hierdie versagting korreleer, volgens Levin, met "the increasing pervasion of middleclass sentimentality" in dié tydperk. Hy haal ook vir Hooker en Lang aan wat onderskeidelik aanvoer dat "out of that chasm [between Swift and Sterne] arise the *molifying* concepts of good humor, good nature, innocent birth, sweet philanthropy, and pathos" en (Lang): "the old-fashioned humor had gone out of English life together with its old-fashioned cruelty."⁴¹

Negentiende eeuse "Victoriaanse humor" is deur Thackeray in *Mr Brown's letters to his mother* soos volg gedefinieer: "humour is wit and love"; die humoris beskryf hy as iemand wat noodwendig filantropies-georiënteerd moet wees, met "great sensibility" (wat neerkom op sensitiwiteit vir indrukke sowel as 'n amper sentimentele eensgevoel met die tragiek-ervarende medemens), wat gou die verskille in die temperamente van sy medemensse raaksien en respekteer om

39 *The Merchant of Venice*

40 *Onse Hymie*

41 1972:14; my invoegsel; my kurs

sodoende te deel in hul lag, liefde, vermaak en leed. Thackeray word verder aangehaal: "Such a man is philanthropic, man-loving *by nature*, as another is [---] red-haired, or six feet high"⁴², 'n eng beskouing van die mens se vermoë om te verander of aan te pas, wat terugwys na die gebondenheid aan "natuurlike" attribute wat aangedui is deur die oorspronklike humores. Behalwe miskien vir hierdie laaste aspek, toon Thackeray se definisie heelwat ooreenkomste met F E J Malherbe, soos aangehaal in die *WAT*, onder "humor" - veral wat sy toepassing daarvan op die letterkunde betref; Malherbe se siening bly dus gesetel in die Victoriaanse milieu en dit het dus noodsaaklik geword om ook na die twintigste-eeuse beskouinge oor humor ondersoek in te stel en hierdie beskouinge in die praktyk (hier, deur die werk van Leroux) te probeer verifieer.

Thomas Carlyle (1795-1888), Skotse satiris en geskiedkundige, gewaar 'n definitiewe verskil tussen Victoriaanse humor en byvoorbeeld satire - areas wat vóór die Renaissance onskeibaar was. As tipies van hierdie soort humor beskou hy Jean-Paul Richter se werk as "vast, rude, irregular; often perhaps overstrained and extravagant; yet fundamentally it is genuine humour, [---] and product not of contempt but love, not of superficial distortion of natural forms"⁴³, but of deep and playful sympathy with all forms. It springs not less from the heart than from the head; its result is not laughter, but something far kindlier and better; as it were, the balm which a generous spirit pours over the wounds of life, and which none but a generous spirit can give forth."⁴⁴

Maar in die twintigste eeu het die humor weer 'n karakterontwikkeling ondergaan: Die teerheid wat Carlyle so liefdevol beskryf, het oorgegaan in 'n harder en taaier soort humor in hierdie meer gewelddadige eeu: "the wheel has come

42 Levin 1972:15; my kurs

43 wat blykbaar die absurde en die groteske, selfs karikatuurvorme, uitsluit

44 aangehaal in Levin 1972:15

full circle, revolving back from amiability to aggressiveness, to a more sharply satirical frame of mind."⁴⁵ Hierdie verandering is waarskynlik reeds ingelei deur George Bernard Shaw (1856-1950), wie se humor - hoewel hy 'n groot humanis was - skerp aanvallend en krities en, hoewel simpatiek, nie altyd vergewend kon wees nie. "Comedy, with Bertoldt Brecht or Samuel Beckett or Eugene Ionesco or Harold Pinter, has moved from sympathy to alienation."⁴⁶ En dis nie juis verrassend nie: Brecht⁴⁷, Beckett⁴⁸, Ionesco⁴⁹ en Pinter⁵⁰, sowel as Bréton⁵¹ skryf almal - soos ook Etienne Leroux - teen die agtergrond van onsekerheid wat die twintigste eeu kenmerk, ingelei deur die omverwerping van alle fundamente vir die geloof in 'n reële wêreld met Einstein (1879-1955) se postulering, in 1905, van sy Relatiwiteitsteorie.

Die mens is skielik gekonfronteer (en boonop deur die mondstuk van die natuurwetenskap, waarin hy meer vertrou het as in sy mites) met die besef van die feilbaarheid en wispelturigheid van sy waarnemingsvermoë van die sogenaamde realiteit: die stoel waarop hy sit, die aarde waarop hy leef, hyself en die ganse heelal is wesenlik NIKS, met onmeetlike klein partikels in die relatief-gesproke oneindige spasies wat die "grondstof" is van sy so solied-waargenome

45 Levin 1972:16

46 Levin 1972:16

47 (1898-1956)

48 1906-1989; sluit hom vanaf 1956 by die Teater van die Absurde aan

49 Geb 1912; begin Teater van die Absurde in 1956 met *The Bald Prima Donna*; verwerp alle realisme in sy werk

50 Geb 1930; bekend vir die atmosfeer van onstuitbare en dikwels onnoembare bedreiging in sy werk

51 1896-1966; begin eers ná die Eerste Wêreldoorlog skryf, volgens dadaïstiese beginsels; ontwikkel later die denkrigting van die Surrealisme

bestaan.⁵² Skielik was die realiteit nie meer werklikheid nie, en dus is ook in die kuns die realiteit verwerp en met die sogenaamde surrealiteit (letterlik bó of meer as die realiteit) geëksperimenteer. En omdat die wetenskap geen nuwe sekerhede vir die mens kon voorhou as troos nie, en die mitiese al hoe meer verwerp is as "die opium van die massas", is die surrealistiese kuns wesentlik 'n poging tot weerspieëling van die ongerymdhede in die bestaan, wat nou self bestaansreg kry - in plaas van om soos voorheen slegs eienaardigheidswaarde ("freak value") te hê, relatief tot dit wat as reël beskou is.

Die ongerymdhede (die voetstuk van moderne humor) word dus 'n bestaanswyse as sulks, die uitsondering word die reël.

En in plaas daarvan dat verdere wetenskaplike ondersoek gelei het tot foutering van hierdie onsekerheidsbeginsels, het al hoe meer ontstellende gevolgtrekkings bekend geword. In 1921 het Einstein die Nobelprys ontvang vir sy werk in verband met die sogenaamde foto-elektriese effek: kernfisici het tot die slotsom gekom dat die blote aktiwiteit van die mens se waarneming van sy fisiese wêreld, daardie wêreld laat verander. In 'n eksperiment waar 'n "partikel energie" in 'n sekere rigting versnel is, het die rigting altyd verander sodat die partikel se bestemming altyd dié een van die twee moontlikhede is wat waargeneem word op 'n spesifieke oomblik (met ander woorde as daar by A waargeneem word, beland die partikel altyd by A, en as daar by B waargeneem word, beland hy altyd by B): die mens beïnvloed dus deur sy verwagting/blote toetrede 'n definitiewe koersverstelling van materie en energie, die boustowwe van sy heelal. Die implikasie is dus dat die mens deur die een of ander wils-aksie sy wêreld help vorm en bepaal..., dus dat alle mense (en ander lewensvorme) deel het aan die aard van die waarneembare bestaan, en - nog meer ontstellend - dat alle "lewelose" materie 'n soort bewustheid het van hoe dit moet reageer om in die toekoms waarneembaar te moet wees! Dis geen wonder dat die

52 Zukav: *The dancing Woo-Li Masters*

wetenskapsfiksie so gewild geword het nie: "Nie-Sein" is deur ons wetenskaplike denke verander in "Da-Sein", en andersom. Ook vir Leroux bied die wetenskapfiksie eindelose skeppingsmoontlikhede: deur middel van die absurde word werklikheid en onwerklikheid só verweef dat dit soms moeilik onderskei kan word, byvoorbeeld in die eienaardighede op Welgevonden of Magersfontein, waar selfs die historiese "werklikheid" deurmekaar loop.

In die kuns (visuele en letterkundige) is daar dus 'n verbrokkeling van die mens se geloof in sy fisiese, normatiewe bestaan waarneembaar - selfs Leroux moet die "bou mites" verwerp en probeer 'n nuwe skep: "anything goes!" En met die aftakeling van sy materiële afgod, moes die mens weer 'n ander basis of uitgangspunt vind vir sy interaksie met die lewe, en hom - soos Jung en Leroux onder meer aandui - terugwend na die mistiek en die mite, want die gewone mens is (nog) nie in staat om sonder 'n verwysingsraamwerk optimaal te kan voortbestaan nie. Die mite is dus weer opgewek, met 'n gepaardgaande relativiseringstendens, uitgedruk in 'n ironies-humoristiese skryfstyl.

Die nuutste wetenskaplike bevindinge bring nog meer onsekerheid en bring boonop nog die bestaansreg van die mite self in betwyfeling: die meeste veronderstelde basiese materiedeles ("partikel-golwe") bestaan blykbaar nou glad nie, en dié wat wél bestaan, doen dit gewoonlik net vir biljoenste deeltjies van 'n sekonde, óf verander gedurig van soort, óf verskyn en verdwyn - skynbaar willekeurig! - vanuit en terug na "niks".⁵³ Ons komplekse wêreld bestaan dus uit niks, kom voor as iets - wat gedurig verander, én deur ons interaksie verander - en keer terug na niks: oer-Indiese filosofie (soos in *Na'va* aangebied) word geloofwaardig in die lig hiervan (die lewe as 'n eindelose siklus van verskyn-verdwyn-verskyn...) én Isis se soektog om die stukkies van die werklikheid bymekaar te bring, én Leroux se alchemistiese spel met die storie en met die woord self.

53 Zukav: *The dancing Woo-Li Masters*

Vir die sielkunde, en die kuns, is die implikasie van hierdie wetenskaplike waarnemings 'n vergroting van die relatiwiteitskonsep tot op die punt waarop humor onontbeerlik, en tragiek weliswaar ontoepaslik raak. As my pyn, of ek self, nie regtig bestaan nie, is dit seker verspot om trane (wat nie bestaan nie!) daaroor te stort; alle leed het belaglik geword, alle vernietiging (van enige faset van die "orde") het toelaatbaar geword, 'n vooruitskaduwing van die onvermydelike.

Leroux se stelselmatige vernietiging van die mite, die kuns, die skrywer en wesentlik die kosmos deur sy oeuvre, word dan ook moontlik nie net vermag nie, maar aanvaarbaar gemaak, deur sy aanwending van die humoristiese skryfwyse wat relativerend werk ten opsigte van die inhoud van sy werk, maar ook ten opsigte van die leser se reaksie daarop. Sonder die humor sou sy virtuele kosmiese ontploffings (soos die moderne sub-atomiese fisika) te verpletterend en psigies-ontwrigtend wees vir die meeste mense. Deur "waarhede" met humor te klee, bied die skrywer 'n uitweg vir die leser: hy kan alles as 'n groot grap (weliswaar nie altyd in "goeie" smaak nie) klassifiseer en só sy angs by die oorweging van die moontlike implikasies onderdruk.

Levin sê verder⁵⁴: "absurdity is always treated seriously, as indeed it must be when it breaks in on us from all directions and unsettles the presuppositions of daily living. *Grotesquery* has come into its own. André Bréton, a generation ago, rediscovered the roots of Surrealism in *l'humour noir*. [---] The struggle [to define humour] has not abated as the protean challenger has continued to change its shape. 'Trying to define humor' said that dazzling artist Saul Steinberg, 'is one of the definitions of humor'."

1.1.6 Samevatting van die leksikologiese definisies van humor

Humor kan dus sommige of almal van die volgende beteken, afhangende van die tyd waarin dit gebruik word, die konteks waarin dit staan en die doel van die skrywer-gebruiker:

- 'n geneigdheid tot 'n oorwegend choleriese, melancholiese, flegmatiese of sanguiniese reaksie op die lewe;
- enige eksentrisiteit van karakter óf van voorkoms óf van handeling;
- 'n optimistiese lewensbenadering;
- 'n aanvaarding van die leed in die lewe en die uitstyg bó die leed om, ten spyte van die fyngesvoeligheid daarvan, te kan lag;
- alles wat lag wek, kan wek, poog om te wek, om watter rede ook, insluitende aggressiewe genotservaring by die aanskoue of ervaring van eie, of 'n ander se pyn;
- verspottigheid, lawwigheid, wispelturigheid, en dies meer;
- die komiese.

1.2 'n Bespreking van teorieë oor humor

Die vroegste teorieë ontwikkel as uitvloeisel van die Renaissance, deur die ondersoek na kousaliteit en korrelasie in die geheel van die menslike handeling. In die laat sestiende en in die sewentiende eeu skryf Ben Jonson in sy *Comedy of Humours* (1598) na aanleiding van 'n ondersoek van die Griekse kultuur, met inbegrip van die komiese toneel en die humores-mensetipes van Galenus; Shakespeare skryf meesterlike komedies in die tradisie van die *commedia dell'arte* (toe reeds gewild in Suid-Europa). Die komedies van hierdie era se karakters en die komiese karakters in ernstige dramas wek die lagreaksie op, gewoonlik vanweë dilemmas wat hulle onsuksesvol hanteer, of deur opsigtelike fisiese en/of psigiese tekortkominge of gebreke. Die lag wat ontstaan het as gevolg van hul eskapades, was waarskynlik uit leedvermaak en het dus gedien as bestraffing of poging tot korreksie, of beklemtoning van eie superioriteit. Uit die positiewe beeld wat (buite die kerk) geheers het van die mens se potensiaal om aan te pas en te verbeter, het daar filosofiese steun geheers vir die ontwikkeling van Hobbes (1588-1679) se teorie dat mense lag uit 'n gevoel van superioriteit by die aanskoue van ander se flaters, onvermoëns of wanaanpassing.

Na Kant (1724-1804) se teorieë oor *etiese humanisme* die lig gesien het, het Oliver Goldsmith (1728-1824) sy betwyfeling van Hobbes se eensydige beoordeling van die mens se morele verwysingsveld uitgespreek deur sy konklusies oor humor te grond op logiese eerder as emosionele basis: hy postuleer dat die lagreaksie ontstaan as onwillekeurige gevolg wanneer die skielike skok by 'n konfrontasie met 'n ongerymdheid verdwyn en vervang word met verligting as die ongerymdheid skynbaar geen gevaar vir die waarnemer inhou nie.

Die volgende era word ingelei deur Charles Darwin (1809-88) se teorieë oor die baasskap van die evolusionêr-bes-

aangepaste spesie en individue in die spesie, en het nuwe belangstelling in beide die superioriteitsteorie en die geïmpliseerde logiese betrokkenheid van die ongerymdheidsteorie uitgelok. In hierdie tyd postuleer Carlyle (1795-1888), Jean Paul Richter, Kames en Stendhal hul teorieë oor humor, wat egter nie veel nuuts byvoeg by dié van Hobbes of Goldsmith nie. Die humor van Lewis Carroll (1832-88) illustreer ook albei laasgenoemde skrywers se motiverings vir die lagaksie. Ook Thackeray skryf, in die neëntiende eeu, oor humor; hy glo dat humor méér is as outomatisme in 'n lagreaksie, maar eerder 'n aanvaarding van die mens se problematiese situasie en 'n uitstyging daarbo. F E J Malherbe skaar hom, vanuit die twintigste eeu, by laasgenoemde se siening.

{ In die twintigste eeu word die denke oor humor (sover) beïnvloed deur die volgende hoofgebeure:

(a) Vanaf ongeveer 1905 met Freud se bekendstelling van sy idees oor die aard van die mens se verborge psigiese prosesse, val die klem in die teorieë oor humor op die psigiese proses wat lei tot die humoristiese reaksie by die mens, dit wil sê die lagreaksie. Freud se teorieë oor humor word egter eers in 1927 gepubliseer.

(b) Die Eerste Wêreldoorlog (1914-18) het die ganse mensdom betrek by grootskaalse destruksie en dit het gelei tot 'n verlies van vertroue in toekomstige geluk, en dit beklemtoon die belang van oombliklike vermaak en genot; die mens het die verlies van sy ideale en toekomsvisie probeer neutraliseer deur dit te relativeer deur middel van die bespotting van hierdie ideale en drome.

(c) In 1921 wen Einstein die Nobelprys vir sy werk oor die foto-elektriese effek van subatomiese boustof en in die daaropvolgende jare beïnvloed sy teorie oor materiële relatiwiteit alle denke, sodat selfs die kuns en letterkunde metafoor word om voorbeelde en

implikasies van relatiwiteit op alle vlakke van die mens se bestaan aan te dui of te ondersoek. Die mens verloor sy geloof in hoëre magte, maar ook in homself, en sy uitsigloosheid word uitgedruk in die nihilistiese bespotting van enigiets. Humor word dus 'n verweer téén die besef van relatiwiteit en die lagreaksie 'n verdedigingsmeganisme teen wanhoop, brutaliteit en onbetrokkenheid: deur te lag, word die erns van nihilistiese implikasies verminder - as die mens nog kan lag, is die situasie dalk nie so ernstig soos dit lyk nie; hy kan nog oorleef.

(d) Die Tweede Wêreldoorlog het uiteenlopende effekte gehad: enersyds het die mens meer betrokke geraak by die aksies én die lyding van sy medemens; andersyds is hy weer gekonfronteer met die realiteit van moontlike volkome uitwissing, ná Hiroshima en Nagasaki, en het weer die genot van die oombliklike probeer vasvang wanneer dit ook al moontlik was, te midde van die besef van dood en die werklikhede van verwoesting, verlies en armoede. Die mens se onaanvaarbare werklikheid moes verwerk word om hanteerbaar te kon word en sy onvermoë om heerskappy te voer oor sy situasie het uitdrukking gevind in die daarstelling van 'n surrealistiese, onvoorspelbare wêreld wat as verskoning moes dien vir sy onsuksesvolle evolusionêre aanpassing. Die mag van gode het plek gemaak vir die mag van onlogiese absurditeit ("chance" en "whim") waarmee die mens moes saamspeel (of "which he had to *humour*"!) om enigsins geluk te kon ervaar.

(e) Die uitbreiding van wêreldwye kommunikasie-moontlikhede (hetsy deur fisiese reise of deur die media), die uitbeweging in die ruimte in, en die uitbreiding van die algemene opvoedingspeil het die mens en sy wêreld laat krimp en, saam met die ontwikkeling van die biologiese navorsing (waar die mens nou selfs "Skepper" en "Her-skepper" word deur byvoorbeeld die genetiese ingenieurswese), die

relatiwiteit van sy bestaan oënskynlik herbevestig. Klem is gelê op meganisme, wat beveg moes word deur dit op karikatuuragtige wyse te oorbeklemtoon, sodat die lagreaksie weereens as wapen, of besweringsmiddel, gebruik moes word.

By die besef dat die wetenskap (nog) nie alles kan verklaar nie, is daar opnuut belangstelling uitgelok in die para-wetenskappe, soos die para-sielkunde en die para-geneeskunde, wat steeds gebruik maak van die metafisika (mitiese element) tot verklaring. Vir die objektiewis is hierdie neiging bedreigend en word daar dus van humor gebruik gemaak om beide die materialisme en die mistiek te ontluister, te relativeer. Sogenaamde *swarthumor* (galgehumor, "black humour") is gewild in die hedendaagse literatuur; dit maak gebruik van morbiede temas en absurditeit wat verenig in 'n skokkende, tog lagwekkende poging om die bewustheid van 'n algehele uitwissingsmoontlikheid en dus 'n antisperende futiliteitsbesef, te besweer. Die hedendaagse literatuur omvat alle literêre konvensies deur die eeue, van dramas in die klassieke styl tot dialoog-vermydende ver-beeld-ings soos die kort stukke van byvoorbeeld Jac van Looy en selfs dialoog-lose dramas (soos die rolprent *Le Bal*); van klug tot satire en swarthumor in elke vorm van literêre kommunikasie (prosa, poësie, toneelstukke, draaiboeke, balletstories, libretti...) waarvan die romankuns sekerlik die vryste en die omvattendste vorm is.

Skrywers wat help om te bou aan 'n moderne interpretasie van die begrip humor - hetsy deur nuwe denkrigtings wat van humor gebruik word, in te lei, of deur nuwe teorieë te postuleer - sluit in:

Luigi Pirandello (1867-1939) wat vanaf ongeveer 1910 sy invloed op die letterkunde laat geld deur sy werke, waarin hy gebruik maak van groteske humor en die absurde om sy gehoor te konfronteer met die problematiek rondom menslike identiteit en kommunikasie, die mens se proses van ontdekking van sy

kommunikasie, die mens se proses van ontdekking van sy wêreld en die self, die konstruksie en die destruksie van die self, en die onvaste, onduidelike grens tussen realiteit en illusie, waarheid en spel;

Freud, wat in 1927 teoretiseer oor die verband tussen pittigheid ("wit"), die komiese en die onbewuste denkprosesse;

Eugène Ionesco (1912-), die ontwikkelaar van die Teater van die Absurde, oor wie daar in die *Illustrated Encyclopaedia of World Theatre* die volgende geskryf word: "Ionesco's plays depict a grotesque dream world which expresses the fears, anxieties and obsessions of a sensitive human being in a world which seems to have lost its 'metaphysical dimension' and threatens to degenerate into lifeless and mechanical routine", en ook dat die groteske humor dien om die wanhoop van die skrywer te verbloem;

Samuel Beckett (1906-1989) wat ook volgens die absurde-konvensie skryf en veral bekend is daarvoor dat hy die poëtiese metafoor as sulks direk konkretiseer in sy toneelstukke (iets wat sy vriend, James Joyce ook deur vertellings en beskrywing in die prosa vermag);

Harold Pinter (da Pinta, 1930-) wat die sogenaamde diepteondersoek na die mens se onbewuste motivering vermy en in detail enkele oomblikke uit die realiteit skets wat, hoewel dikwels as sulks lagwekkend, deur 'n allesoorkoepelende "Angst" saamgeketting word tot 'n depressiewe konklusie;

Bertolt Brecht (1898-1956), wat dikwels 'n geskokte lagreaksie by die gehoor kon uitlok vanweë verskeie "vervreemdingstegniese" wat verhoed dat die gehoor met die karakter identifiseer;

prosaïste soos James Joyce (1882-1941) en Graeme Greene (1904-) wat van al hierdie konvensies gebruik maak in hul romans;

André Breton, die ontwikkelklaar van die swarthumor;

verskillende sielkundiges soos Edmund Bergler, Max Eastman, J Y T Greig, en andere;

literêre filosowe soos Martin Grotjahn, Stephen Leacock, Harry Levin, J B Priestley, Henri Bergson, Marie Collins Swabey, en andere; in Afrikaans lewer F E J Malherbe waardevolle werk in sy omvattende ondersoek na voorafgaande teorieë oor humor - hy sluit homself aan by die neëntiende-eeuse beskouing van humor, veral dié van Thackeray.

Enkele teorieë en veral teoretiese rigtings word vervolgens in meer detail ondersoek.

1.2.1 Klassieke tyd

Die belangrikste idees oor humor kom in hierdie tyd van Plato (427-348 v C), Aristoteles (348-322 v C), Cicero (106-43 v C) en Galenus (130-200 n C).

Galenus was die eerste een om die term humor te gebruik en die invloed van sy werk op die latere denke oor humor is reeds bespreek in 1.1.

Plato het gesê dat die lagreaksie ontstaan weens 'n gebrek aan selfkennis, 'n "siekte" of wanaanpassing wat in lompe of foutiewe aksies uitloop wat ander mense uit leedvermaak daarvoor laat lag. Hy beskou die genot by die ervaring van die lagwekkende as 'n fout of nydigheid en 'n onsuksesvolle poging om die gebrek aan selfkennis te genees.

Aristoteles sien weer die lagwekkende as alles wat nie die skoonheidsin bevredig nie, dit wil sê 'n defek of 'n "lelikheid" wat nie pynlik of destruktief voorkom nie. Van die leedvermakerige tipe lag deur Plato beskryf, onderskei Aristoteles ook die bloot komiese lag wat nie aanvallend is nie, maar bloot op etiese gronde verdeel kan word in die *vulgêre* (wat die lagreaksie ten alle koste wil uitlok) en die *estetiese* tipes (wat gepaardgaan met pittigheid en val binne die perke van wat op sosiale vlak as "goeie smaak" beskou kan word).

Cicero aanvaar hierdie twee denkers se teorieë en voeg by dat die lagreaksie ontstaan as gevolg van verwagtings wat opgewek word, net om onvervuld gelaat te word, met ander woorde omdat 'n verrassing wat spanning opgebou het, geen fisiese kans laat vir die afloop van die spanning nie.

1.2.2 Italiaanse Renaissance

'n Aantal Italiaanse geleerdes van die veertiende en vyftiende eeu het, na die herontdekking van die klassieke geskrifte, min wat nuut is, bygevoeg. Trissino sluit hom blykbaar aan by Aristoteles en voel dat die lagreaksie 'n bewys is dat die vulgêre, minder-ekstatiese reaksies van mense veroordeel (moet) word. Maggi sluit hom by Cicero se verrassingsteorie aan en Munzio stel die lag duidelik as korrektief vir swak sosiale gedrag; Mintumo ook, maar hy glo ook dat die lag goed is vir die mens en geen gevaar inhou nie. Scaliger bepaal hom by 'n bespreking van vorm, en sê dat die komiese altyd 'n gelukkige uitloop van 'n situasie impliseer.

1.2.3 Hooftrichtings in die teorieë oor humor in die sewentiende eeu en later

Voordat enkele teorieë nader ondersoek word, word eers gepoog om aan te dui hoedat verskeie moderne denkrichtings uit die antieke ontwikkel het. Aangesien daar reeds aangedui is dat die lag en lagwekkendheid in die algemeen ook deel is van wat onder die term humor verstaan kan word, word hierdie denkrichtings teruggelei na die eerste denke oor die lagaksie as sulks. Die hoofrichtings wat ontwikkel, kan gegroepeer word in terme van vorm, emosionele belewing, motivering (byvoorbeeld sielkundig) en eties-estetiese oorweginge. Scallenger sien die komiese as enige voorval wat 'n gelukkige einde het en Johnson sien 'n verdere kenmerk in lag, naamlik dat dit ongelukkigheid besweer. Uit Cicero se beskouing van lag as die uitloop van onvervulde verwagtings of van onskadelike verrassings, vloei Spencer, Sully en Darwin se idees dat die lag volg as 'n onwillekeurige metode om spanning te verlig by so 'n "dalende ongerymdheid" (antiklimaks) en Darwin se verdere bepaling dat lag en huil fisiese teenoorgesteldes is, bied fisiologiese ondersteuning hiervoor. Ook Lipps sê later dat lag geskied as gevolg daarvan dat die verhewene verwag word, maar die kleine of laere ervaar word; die lag verlig die opgeboude spanning wat nie anders kan afloop nie.

Uit Johnson se bewering dat lag ontstaan as 'n reaksie op die ervaring van ongelyksoortighede (nog nie ongerymdhede nie), groei die beskouinge van Mendelsohn, Lessing en Goethe dat lag ontstaan weens die kontras tussen die volmaaktheid en die onvolmaaktheid; Lessing bepaal dat dié kontraste versoenbaar moet wees en Goethe bepaal verder dat dit 'n morele kontras moet wees. Ná Johnson ontwikkel die sogenaamde "incongruity" of ongerymdheidsteorie wat ondersteun word deur onder andere Beattie, Hazlitt, Schopenhauer en Sidney Smith. Hazlitt glo dat die humor of lagreaksie lei tot selfverbetering, dat dit

die gevolg is van verrassing wat nie gepaardgaan met emosie nie, of van 'n ongerymdheid tussen die idees en die emosies van 'n individu. Aansluitend by beide Goethe en Smith is Richter se teorie oor humor. Lag is volgens hom die reaksie op die waarneming van 'n etiese kontras, tussen die sublieme en die lae; die lag toon dus die insig in hierdie universele kontras en kom voor as uitdrukking van ware humor (wat dus eties is) en blote grappigheid (wat nie etiese verbande impliseer nie). Weisse, Solger, Bohtz en Lotze ondersteun hierdie denke. Visscher bepaal dat die kontras wat die lagaksie bring, moet lê tussen weersprekende ("contradictory") idees. Bahnsen bepaal verder dat humor die tragiese kontradiksies verhef deur die intellektuele vormgewing; Fischer sluit hom by hierdie denkrigting aan en later ook Malherbe.

In teenstelling met bogenoemde denkrigting, is die teorieë dat humor en/of lag vloei uit die aanraking met die lelike of die verkeerde. Plato sien die lag as 'n uitvloeisel van die individu se gebrek aan selfkennis; Galenus definieer humor as 'n fisiese of persoonlike gebrek wat simptome is van 'n fisieke wanbalans. Meredith beskou die komiese as "nie-reëliteit" en sê dat daar geen diepgaande betrokkenheid is by dit waarvoor gelag word uit komiese insig nie. Bergson beklemtoon die onbetrokkenheid van die waarnemer ook en sê dat die lag volg op die waarneming van 'n meganistiese wanaanpassing (die maklikste waarneembare simptome van onvolmaaktheid) wat 'n aanduiding is van die kontras tussen idealiteit en realiteit. Aristoteles sien die lagaksie as 'n uitdrukking van nydigheid en dus van lelikheid/ die onestetiese; Trissino let ook op dat die mens lag weens "lae" aksies van andere; heelwat later bepaal ook George Eliot dat die lagaksie een is wat ontstaan uit leedvermaak en dat die funksie van die lagreaksie hoofsaaklik korrekatief van aard is. Ook Munzio en Minturno het die lag geïdentifiseer as die korrekatief vir swak gedrag, en later formuleer Ben Jonson die verband tussen die humores van Galenus, die geïmpliseerde wanaanpassing en die korrekatief-funksie van die

lagreaksie. Ook aansluitend by Aristoteles se afkeer van die lag as uitdrukkingsvorm, is Lewis, Chesterfield en Goldsmith se afmaak van die lagaksie as "foolish".

Vir ander is die emosionele belewenis wat met lag gepaardgaan 'n wesenselement van humor en komiek: Dryden sê dat die lagaksie plesier uitdruk, maar ook dat dit altyd nyd en leedvermaak insluit. Hobbes identifiseer die lag en humor verder as 'n aanduiding van plesier wat dien as 'n bevestiging van eie meewarigheid (superioriteitsteorie); Locke sê verder dat pittigheid 'n element is van lag. Addison voeg hierby dat humor berus op fyn waarneming en beoordeling en Pope beklemtoon die belang van juiste denke en uitdrukking in die vervaardiging en waardering van dit wat humoristies is; ook Mellinard lê klem op die intellektuele vreugde wat met humor gepaardgaan en sê dat humor 'n poging is tot rasionalisering van waargenome kontradiksies. Baudelaire neig skynbaar om iets van beide die superioriteitsteorie en die ongerymdheidsteorie saam te bring as hy sê dat humor dui op 'n botsing tussen die sublieme en die onvolmaakte en dus ook 'n aanduiding is van die eie meewarigheid (wat nader aan die onvolmaakte ervaar word as die wanaanpassings van ander wat die lag self wek).

Ook in aansluiting by Cicero se teorie dat lag ontstaan as gevolg van onvervulde verwagtings, is Kant se stelling dat lag ontstaan omdat die spanning wat deur die verwagting opgebou word, uitloop op niks, en Descartes se bewering dat humor matige vreugde is wat gepaardgaan met verrassing, aggressie en ander emosies. Spinoza en andere onderskei vervolgens tussen aggressiewe en ander soorte humor, byvoorbeeld vreugdevolle humor. Dumont en Leveque beklemtoon ook die emosionele inhoud van humor en sien die oorsaak van die humoristiese ervaring as 'n kontradiksie wat waargeneem en aanvaar word, plus die affektiewe reaksie op hierdie kontradiksie. Wundt beskou humor as 'n ossilasie van vreugde en pyn, waarin vreugde uiteindelik wen. Hartley ondersteun die verrassingsteorie en sê dat daar by die mens twee moontlike reaksies kan wees wanneer hy met die ongewone of

die onverwagte gekonfronteer word: as hy vrees ervaar, sal hy skrik, maar as hy besef daar is geen gevaar nie, sal hy lag - omdat konvensie dit van hom verwag. Beaumard sien lag ook as onderdrukte vrees en Nietzsche sê dat lag gebruik word om pyn te verlig of te onderdruk. Hall en Allin sien lag, en gevolglik die gebruik of ervaring van humor-tegnieke as 'n aggressiewe manier om pyn af te weer en beskou dit ook as 'n superioriteitstegniek.

✓ Dit lyk asof die twintigste-eeuse skrywers en denkers oor humor oor die algemeen aanvaar dat die meeste soorte humor of lag 'n element inhou van aggressie. Soorte humor wat veral in die tweede deel van hierdie eeu algemeen voorkom, is veral die ironiese, satiriese, sarkastiese, leedvermakerige en galge-humor. Hierdie soorte humor kan ook almal by Leroux waargeneem word, soos in die tweede afdeling van hierdie ondersoek aangedui en bespreek word.

Enkele teorieë van veral die twintigste eeu sal vervolgens in meer besonderheid ondersoek word. Waar die werk direk op Leroux se oeuvre betrekking het, sal verbande ook kortliks aangedui word.

1.2.4 Enkele moderne beskouings oor humor, met verwysing na aspekte van humor wat voorkom in die werk van Leroux

1.2.4.1 William Hazlitt

Hazlitt (1778-1830) ondersteun die ongerymdhede-denkrigting. Hy beskou trane as 'n natuurlike en onwillekeurige reaksie op 'n skielike en hewige emosionele ervaring, voordat die denke kan aanpas by veranderde omstandighede. Daarenteen sien hy die lagreaksie as dieselfde onwillekeurige fisiologiese verandering, maar wat volg op bloot verrassende wendinge of op kontraste wat skielik waargeneem word, voordat die denke die oënskynlike kontradiksies tussen verwagting en waarneming kan verwerk. Hy kom tot die slotsom: "The essence of the laughable then is the incongruous, the disconnecting of the one idea from the other, or the jostling of one feeling against another."⁵⁵ Hy glo dat aggressie dikwels 'n element van sekere soorte humor is; verder, dat dit wat verbode is, maklik prooi is vir die lagwekkende of humoristiese kommunikeerder, sonder dat hy hierdie verband probeer verklaar. "Wit" is vir hom 'n element van humor en kom in verskillende grade voor by die waarneming van ooreenkomste of ongerymdhede - hoe meer verbloem so 'n ooreenkoms of ongerymdheid, hoe meer "wit" is betrokke. Die mentale element moet dus sterk wees om die humor in 'n "duistere" werk te geniet, of om die wrange humor wat uiterstes van lewe en dood, of van die universele ironieë probeer versoen. Die spel-element is ook 'n belangrike eienskap van humor, volgens Hazlitt. Beide die mentale insig in ongerymdhede of kosmiese

55 Inl tot Hazlitt, 1819 *The English comic writers*

ironieë en die spel-element is duidelik waaarneembaar in die werk van Leroux.

Hazlitt sien ook 'n funksionele aspek in humor, naamlik om insig te gee, om as korrektief te dien - beide vir die persoon of situasie wat belaglik is, en ook vir die waarnemende self, deur vooropgestelde oortuigings te bevraagteken; dus, dat humor behoort te lei tot rasionele evolusie, sonder om noodwendig hierdie gevolg te hê; verder word humor dikwels gebruik as aanvalswaap, om eie superioriteit te bewys, eerder as om korrektief op te tree. (Malherbe beklemtoon egter net die eerste, idealistiese funksies as hy gedeeltes uit Hazlitt se werk aanhaal.)⁵⁶

1.2.4.2 Henri Bergson

Bergson (1859-1941) publiseer in 1901 die eerste twintigste-eeuse werk oor humor, *Le Rire* (vertaal as *Laughter - an essay on the comic* in 1911.) Hy sien die lagwekkende as iets meganisties wat aan iets lewends toegevoeg word. Hy wys dat lag gewoonlik in 'n geslote groep voorkom, waar dit weerkaats en versterk word. Dit ontstaan weens 'n onverwagte element (ongerymdheid) wat 'n gewone patroon (gewoonte) verbreek. Die mens verkeer in 'n toestand van ekwilibrium tussen spanning en elastisiteit (aanpassingvermoë). Rigiditeit, of die onvermoë om aan te pas, is sosiaal onaanvaarbaar. Die lag is 'n sosiale teken, eerder as 'n wapen: rigiditeit van die liggaam of psige is lagwekkend - die lag word aangewend as korrektief vir hierdie onvermoë om aan te pas. Hy verklaar die lagwekkende in fisiese gebreke (soos die boggel van 'n hofnar) deur dit te heg aan die rigiditeitsbeginsel:

56 Bergler:138

"a deformity that may become comic is a deformity that a normally built person could successfully imitate" (bl 23).

In Leroux se werk word daar heelwat aandag gevestig op die neiging tot fisiese en/of psigiese meganisme in die karakters en hul omgewings. Die knoppie-drukker soort karakter (byvoorbeeld in *Sewe dae by die Silbersteins*) is lagwekkend met eerste ontmoeting, totdat die diepere implikasies van die oeuvre en die mitiese en universele implikasies by sulke detail betrek word.

Bergson beskou die komiese as 'n dinamiese verskynsel. Hy onderskei die volgende kenmerke: (1) dit kom voor net in menslike verband of as metafoor daarvoor; (2) dis emosioneel onbetrokke; (3) dit benodig 'n sosiale eggo, met ander woorde 'n groepsverband.

Bergson bepaal verder dat die mens lag vir die onwillekeurige statusverandering by andere (byvoorbeeld weens veranderde omstandighede). Voorbeelde hiervan kom voor reg deur Leroux se oeuvre, veral van statusverhoging in so 'n mate dat dit absurd word, byvoorbeeld by die Garries karakters in *Magersfontein, O Magersfontein!* en *Onse Hymie*. Verder, hoe meer natuurlik die oorsaak van die komiese, en hoe vernuftiger die rede vir die "meganistiese wanaanpassing" oopgedek word, hoe meer lagwekkend word die karakter of situasie ervaar (as iemand in 'n gat val omdat hy onoplettend is, is dit snaaks; maar as hy daarin val omdat hy na die sterre kyk, is dit veel snaakser, sê Bergson): hoe groter die kontras, hoe meer lagwekkend (soortgelyk aan die teorieë oor ongerymdheid dus). Die komiese persoon se lagwekkendheid verhoog ook namate hy onbewus is van sy eie komiek.

Bergson onderskei die volgende grade van waarneembare komiese wanaanpassing: (1) fisiese lompheid; (2) verstandelike lompheid (kan vir die gek gehou word); (3) verstrooidheid; (4) ongetemde entoesiasme; (5) outomatisme en onelastisiteit. 'n Wanbalans tussen verstandelike of fisiese magte van spanning en elastisiteit kan lei tot sosiale wanaanpassing en selfs anti-sosiale (kriminele) gedrag: so

'n wanbalans wat nie afwykend genoeg is om krimineel gestraf te word nie, word sosiaal bestraf deur die lag. Die lag kan dus gebruik word om vrese of afkeur uit te druk, vrese (byvoorbeeld vir siekte) te bekamp deur dit wat gevrees word te relativeer, en deur die onvermoë van die mens om optimale "elastiese" aanpassing te bereik, netso te relativeer deur dit aan 'n beheerbare *masjien* gelyk te stel. By Leroux werk die humor beide relativerend - nie net ten opsigte van vrese (byvoorbeeld vir die dood, of uitwissing soos in die vloed) nie, maar ook ten opsigte van idealiteit of irrealiteite - en as korrektief vir gedrag wat nie vir die skepper van die karakters aanvaarbaar is nie (soos die oordraers van die regeringsbeleid oor waar die bruin kind nie begrawe mag word nie⁵⁶).

Ook duidelik waarneembaar by Leroux is die sikliese herhalingsmotief wat Bergson aandui as 'n belangrike element van humor: die "fout" geskied oor en oor, of die situasie herhaal homself telkens (soos wanneer Henri nie by Salome kan uitkom nie - in *Sewe dae by die Silbersteins*), sonder dat die slagoffer kan wegkom uit sy meganistiese reaksiepatroon - al sou hy die noodsaaklikheid van 'n verbreking van die patroon agterkom en selfs al sou hy probeer loskom uit sy situasie. Nie net enkele karakters nie, maar ganse mikrokosmosse en, by implikasie, die mensdom, word in Leroux se boeke betrek by sulke sikliese herhalings, en gewoonlik by spiralende, versnellende patroonherhalings wat lei tot onafwendbare destruksie. Bergson sien die mens se ironiese komiek as tragiek-in-die-kleine: in plaas daarvan om een groot fout te begaan (soos die tragiese held), begaan die komiese karakter 'n menigte kleiner foute wat meestal nie oplos in die dood of ware fisiese tragiek nie (hoewel dit kan, soos in *Die mugu*) en dit lei tot die emosionele desperaatheid van die moderne anti-held wat 'n "psigiese dood" probeer afweer deur humor.

"Any arrangement of acts and events is comic which gives us, in a single combination, the illusion of life and the

distinct impression of a mechanical arrangement"⁵⁸ sê Bergson: "In a comic repetition of words we generally find two terms: a repressed feeling which gives off like a spring, and an idea that delights in repressing the feeling anew."⁵⁹ Hy vergelyk die komiese effek met 'n "Jack-in-the-box"-speletjie: Die ernstige in die lewe kom uit die mens se vryheid om aan te pas, te dink, te redeneer of te handel - sy outonomieit. Wanneer dit lyk of hy (soos 'n marionet) deur ander magte beheer word, word hy "belaglik", ook as hierdie magte hom vanuit homself beheer (Leroux beklemtoon Jung se "outohtone skimme" uit die onderbewuste). Verder het die komiese handeling dikwels 'n ossilerende effek (byvoorbeeld as 'n rots oor 'n Disney-karakter rol en weer terugrol... oor hom) - 'n tegniek wat Leroux dikwels aanwend, byvoorbeeld in Edelhart se ongelukkige ontmoetings met die Boss in *Die mugu*.

Bergson identifiseer die volgende komiese tegnieke:

(1) Herhaling van 'n kombinasie van omstandighede wat in die oorspronklike vorm heelpartykeer voorkom en dus 'n kontras vorm met die veranderende lewenstroom. Op die verhoog word die herhaling gewoonlik al hoe meer kompleks binne die situasie, en al hoe meer natuurlik ingepas; dus, al hoe snaakser. Die hele struktuur van *Sewe dae by die Silbersteins* berus op sulke herhalings en Leroux maak reg deur sy oeuvre van hierdie tegniek bewustelik gebruik, selfs in byvoorbeeld die wisselvorme van karaktername.

(2) Inversie van rolle of situasies (byvoorbeeld as 'n swendelaar gekul word). By Leroux gebeur dit nie net met karakters (soos Osiris wat soek na Isis in plaas van andersom) nie, maar ook met gemeenskappe (soos die ommeswaai van die funksie en voorkoms van Welgevonden in *Een vir Azazel*).

58 bl 69, sy kurs

59 bl 73, my kurs

(3) Weerkaatsende interferensie van handelingsreekse geskied deurdat 'n situasie deel is van twee afsonderlike handelingsreekse (byvoorbeeld twee groepe wat dieselfde vertrek deel, soos die omvattende kamer 27 in *Onse Hymie* waarin die hele Vleispaleis se populasie geplaas word) sodat die situasie kan lei tot uiteenlopende betekenisinterpretasies, of verskillende komiese gevolge, op dieselfde tyd.

Daar word ook onderskeid getref tussen die komiese (ongerymdheid) wat fisies uitgedruk word en die komiese effek wat deur woorde verkry word, soos wanneer 'n absurde idee by 'n alledaagse spraakpatroon gevoeg word, of as 'n figuurlike spraakgebruik letterlik geïnterpreteer word (dus 'n disjunksie van die prelokutiewe en die illokutiewe handeling). So 'n disjunksie word deur Bergson "transponering" genoem. *Parodie* is onder meer 'n transposisie van die grotere uitdrukkingsvorm na die kleinere. 'n Transposisie vind plaas in die interval tussen twee uiterstes, in enige rigting: "Now, if the interval be gradually narrowed, the contrast between the terms obtained will be less and less violent, and the varieties of comic transposition more and more subtle."⁵⁹ Die mees algemene kontras vind Bergson tussen realiteit en idealiteit (vergelykbaar met Malherbe en andere se "hoëre humor"): as die mens beskryf wat gedoen behoort te word (idealiteit) en glo dat hy dit doen (valse realiteit), is dit *ironie*, maar as hy beskryf presies wat hy doen, en glo dit is wat hy behoort te doen (valse realiteit), is dit *humor*: "humour, thus defined, is the counterpart of irony" en albei sien hy as vorms van *satire*; *ironie* word groter as die morele doelwit "hoër is, en humor word meer as boosheid ("cold-blooded indifference") meer is. Hy definieer humor dus as 'n transponering van die morele na die wetenskaplike idioom. Die waarnemer moet dus onbetrokke wees by die slagoffer (komiese personasie). By Leroux is ook hierdie tegniek van komiese personering waarneembaar (byvoorbeeld in die

onbetrokke wyse waarop karakters - soos die Lords Seldom en Sudden in *Magersfontein, O Magersfontein!* of die dokter en verpleegster en ontvangsdame in *Onse Hymie* - soos poppe sonder inagneming van persoonlike pyn gemanipuleer en belaglik gemaak word), en kan die lagwekkende by Leroux - wat homself beskryf as 'n satiris - dus beskou word as "ware" humor.

1.2.4.3 William McDougall

Hy publiseer vanaf 1903 sy idees oor humor: McDougall (1871-1938) glo dat die lagaksie glad nie verband hou met genot of vreugde nie, maar dat dit as teen-irritasie-middel aangewend word. Lagwekkende situasies, glo hy, is altyd vreugdeloos, en hulle sou werklike verergdheid veroorsaak as die lagreaksie nie tussenbeide gebring word nie. Die glimlag is wel 'n uitdrukking van plesier, maar die lag - soos die grynslag - is nie. Lag, soos aggressie, hou fisiologiese voordele in (dit versnel byvoorbeeld die bloeddruk en die asemhaling) en ook sekere psigiese voordele (dit verhoed die uitputting wat sou volg op 'n woede-uitbarsting, asook die skuldgevoelens daarná): dit bewerkstellig 'n soort euforie deur gedagtes en aktiwiteite wat te empaties-realiteitsgebonde sou word, te onderbreek.

Sy werk bied moontlik insig in die funksie en/of die keuse van humor as tegniek of as semantiese agent. Dit is wel waar dat Leroux (ondanks enkele verbannings) dit regkry om by implikasie geweldige aantygings te maak ten opsigte van die gemeenskap waarvan beide hyself en sy lesers lede is. Humor maak die werke meer aangenaam om te lees, meer aanvaarbaar en ook moontlik meer onthoubaar, sodat latere denke oor die

oënskynlike absurditeite lei tot dieper analise van dit wat eintlik gesê wil word. Die situasie wat Leroux vir sy "stories" gebruik waarin hy die eintlike inhoud vervleg, is ook nie werklik lagwekkend in afsondering van die humoristiese skryftrant nie: 'n kreupel vrou, 'n man wat met sy dooie kind soek na 'n rusplek, 'n vloed, brandstigting, lewendige verbranding, rassisme, eensame sterwe, vlug na en van oorlog, moord en psigiese ontwrigting ... hierdie lyk almal eerder na bronne vir tragiese as vir humoristiese interpretasie. Die semantiese waarde van humor/komiek lê moontlik dus in die situasie rondom die werk, sowel as in die kommunikasie-aksie self.

Later lyk dit asof McDougall hom skaar by die "verminderde spanning" denkers en hy sien die lag dus ook as "instinktiewe spel-aktiwiteit": die mens se simpatieke tendens sou vir hom te veel pyn en depressie veroorsaak by die aanskoue van die medemens se leed en ook van sy eie; as teenmaatreël is hy natuurlik (biologies) geneigd om te lag hiervoor - so word die lagaksie psigies en fisies van nut.

1.2.4.4 Sigmund Freud

Freud (1856-1939) ondersoek eintlik die verskynsel "wit" (Duits *Der Witz*), waarmee hy skynbaar verwys na "intellektuele humor"; dit stel voor 'n slim begrip en interpretasie van die lewe, met gewoonlik ironiese verwysing, wat meer is as blote gevatheid of pittigheid. Sekere tegnieke wat hy identifiseer as konstatierend van "wit" moet beskou word omdat dit 'n wegwysing is na die formaat wat moontlik aangewend kan word by die analise van die humor by Leroux. Hierdie tegnieke omvat byvoorbeeld:

(1) *Kondensasie* (van idees) deur vermenging van woorde of opsetlike kontaminasie van terme, sodat twee gedagtes in een woord saamgevat word. Hierdie tegniek is opvallend by Leroux veral in die keuse van name vir baie van die karakters, byvoorbeeld "Goue Vingers de Vries" en "Agnes N'Kosi" in *Onse Hymie*, asook die titelkarakter met sy "aliasse" self: die meeste karaktername by Leroux roep meer as een wêreld of verwysingsveld op, wat die semantiese impak vergroot, maar ook die komiek of humor van die situasie (deur absurditeite of ongerymdhede) verhoog.

(2) *Woordspel* in verskillende vorms, byvoorbeeld woordverdeling (soos by volksetimologie), homofone en homonieme (omdat die werk gelees word eerder as gehoor word), allusies en dubbelsinnighede. Voorbeelde hiervan is algemeen by Leroux: op die eerste bladsy van *Onse Hymie* dring Hymie daarop aan om as "Kaptein" aangespreek te word. Net hierna is die kommentaar "Smouse het hulle vaste hawens"; nogtans het die "kaptein" oorspronklik verwys na die "kaptein van 'n tweede rugbyspan" wat Hymie in sy jeug was.

(3) *Onsin of absurditeit*: Daar kan waarheid verskuil wees agter oënskynlike onsin; of iets wat filosofies voorkom, kan onsinnig blyk te wees by diepere ondersoek. Dialoog by vele van Leroux se karakters val in een van hierdie twee kategorieë; veral opvallend is die oënskynlike onsin wat Juliana Doepels en haar alter ego's kwytraak, en die deklamasies van haar teenpool, Julius Johnson.

(4) *"Sofistiese" foutiewe logika*: 'n Voorbeeld hiervan is die bestuurder van die Vleispaleis in *Onse Hymie*, Anton Rigonelli, se besluit om die "Eskimo", Garries, in die oord toe te laat⁶⁰.

(5) *Outomatiese denkpatroon-foute*, vergelykbaar met meganistiese denke en aksies wat Bergson beklemtoon: Hiervan is daar ook heelwat voorbeelde in Leroux se werk, soos die ontvangsdame in *Onse Hymie* wat aanvaar dat Hymie kosjer kos eet en hierop voortborduur (bl 43-44), of die aanhoudende waninterpretasie van Garries se status in *Magersfontein, O Magersfontein!*.

(6) *Verteenwoordiging (van 'n saak) deur die teenoorgestelde* te noem word redelik algemeen as 'n humortegniek gebruik, hoewel die gevolg nie altyd die lagreaksie is nie. Sô 'n wyse van kommunikasie klink dikwels na sarkasme of neerhalendheid en kan dus seermaak eerder as om te vermaak. 'n Tipiese voorbeeld in die alledaagse gebruik is kort dialoog-situasies soos:

Hy: Gaan jy uit?

Sy: Nee, ek trek my beste rok aan om skottelgoed te was.

(Daar word bedoel: Ja, natuurlik; dit was 'n onnosele vraag.) Ook Leroux wend hierdie tegniek met komiese effek aan, soos in *Onse Hymie*, wanneer daar gesê word dat Dr Ustinov en die Swart Suster mekaar "platonies" liefkoos voordat hulle aandui dat hulle alleen wil wees (bl.60).

(7) *"Outdoing wit"*: Hier poog twee of meer deelnemers om deur ironiese teenstelling die oorhand oor hul teenstander(s) te kry. Dit kan ook deur een groep gebruik word om in al hoe erger graad neerhalend oor 'n ander groep of individu kommentaar te lewer. Hierdie is die hooftegiek van "repartee". Ook hierdie tegniek kan by Leroux waargeneem word, deurdat die skrywer-komentator dikwels deur ironiese "terloopshede" as't ware in gesprek verkeer met die situasie wat hy skets en die karakters wat hy skep, hoewel hulle natuurlik nie direk kan terugpraat nie: dis 'n gesprek dus

tussen Leroux en Leroux, hetsy as skrywer of uit die monde van een van die alter ego-figure.

(8) *Indirekte verwysing; weglating met geïmpliseerde verwysing* na die ongenoemde inligting kom in enige skryfstyl voor en (hoewel Freud dit as 'n tegniek van "wit" beskou) dit het nie spesifiek betrekking op humor nie. Humoristiese effekte kan egter ook deur hierdie tegniek bereik word.

(9) *Verteenwoordiging deur onbenullighede* kan ook as humor-tegniek aangewend word - soos wat Leroux dit ook doen - gewoonlik met karakterisering ten doel of om 'n sekere atmosfeer te skep: 'n voorbeeld van eersgenoemde kom voor in die beskrywing van die kroegman en sy vrou in die Ladies' Bar in *Onse Hymie* (bl 13). Veral in *Hilaria* word ook klem gelê op atmosfeer en karakterisering deur die opnoem van oënskynlike onbenullighede. By hierdie tegniek word klimaktiese en anti-klimaktiese reekse ingesluit. Deur laasgenoemde word relativering van die spanningsverhogende sake - wat eerste genoem word - bewerkstellig, of die absurditeit van 'n situasie word só uitgebeeld.

(10) *Vergelyking en metafoor*, gewoonlik met verwysing na die absurde of vulgêre. Hierdie tegnieke hoef nie noodwendig humoristies te wees nie, maar kan tog gebruik word om die lagreaksie uit te lok. Leroux waag dikwels om die absurde en die vulgêre te gebruik as verwysingsbron, hetsy om die lagreaksie uit te lok, of om te skok.

Freud onderskei twee tipes "wit" naamlik skadelose of onskuldige "wit" en "tendency" of offensiewe "wit"; laasgenoemde gee uitdrukking aan twee onderdrukte, natuurlike neigings, die vulgêre en die aggressiewe. Freud glo dat die aard van die pittigheid afhang van die wyse van uitdrukking en dat die doel van "wit" altyd is om plesier te verskaf aan

die waarnemer. "Wit" ontstaan verder deur 'n "economy of psychic expenditure": dit verg minder psigiese energie om onderdrukte neigings (soos seks en aggressie) deur die lagreaksie van 'n ander persoon of groep (aanhouders/toeskouers) op te wek as om self verantwoordelikheid te moet dra vir seksuele of aggressiewe handeling; hoe groter die besparing van psigiese energie, hoe groter die plesier van die aanhoorder, en dus van die een wat glo dat hy die plesier aan 'ander verskaf (met ander woorde hoe vuiler die grap, hoe "snaakser" behoort hy dus te wees).

Die verskil tussen "wit" en die komiese beskryf Freud soos volg: in "wit" is daar 'n drieërlei bevrediging, naamlik woord-plesier, onsin-plesier en die plesier by die vrylating van geïnhibeerde psigiese energie; komiese plesier ontstaan as die resultaat van die waarnemer se poging om die grapmaker te probeer verstaan, dit wil sê om die resultaat van die "wit"-tegniek te probeer ontsyfer. Die komiese verskyn dus primêr as 'n toevallige ontdekking gedurende menslike sosiale verkeer. Soos Bergson, glo Freud dat lewelose dinge en diere net komies is deur personifikasie van menslike bestaansuitdrukkinge.

Die komiese kan ook téén 'n mens aangewend word om hom belaglik te maak, weens aggressiewe neigings jeens hom. Tegnieke wat hiervoor gebruik word, is onder meer komiese situasies, nabootsing, vermomming, karikaturisering, ontmaskering, parodie en travestie. Dis opvallend dat Leroux al hierdie tegnieke aanwend, moontlik om sy medemens, maar ook homself aan te val of aan te spreek. Sy hoofkarakters is gewoonlik alter ego figure wat binne komiese situasies hul rol speel; hulle word karikatuuragtig voorgestel, ontmasker en deur die parodie wat Leroux deur sy oeuvre aanwend, vernietig. Dit versterk die indruk dat Leroux die humoristiese skryfstyl aanwend om aggressie te verbloem en sy kommunikasie met die leser-gehoor meer aanvaarbaar te maak. Die selfvernietigingstendens is deur Freud as een van die mens se hoofdryfvere beskou (die sogenaamde "Thanatos"-

drang); dis egter nie aanvaarbaar in die moderne westerse gemeenskap nie en moet verbloem word, veral as dit by implikasie die leser by die vernietiging van sy "orde" en dus van homself betrek.

Waar Bergson meganisme in byvoorbeeld 'n nar identifiseer as die bron van sy lagwekkendheid, glo Freud dat ons lag omdat - weens sy oordrewe handeling - hy beskou word as iemand wat oormatiglik energie bestee. Die waarnemer boots hierdie oormatige energie-besteding fisiologies na; hy lag om van hierdie empaties-opgewekte energie ontslae te raak. Freud se gevolgtrekking is dat ons lag wanneer ons aan onself erken dat die waargenome handeling van die komiese personasie ook ons s'n sou wees in soortgelyke omstandighede. Wanneer 'n personasie nie die verwagte "komiese flater" begaan nie en sy oormatige energie op 'n vernuftige wyse aanwend, word die empatiese toeskouer geskok en wend dan die empaties-opgewekte energie aan as verdedigingsmeganisme teen die onverwagte (en dus bedreigende); dit vind dan ook uiting in die lag. In Leroux se romans waar die narre-rol gedeel word deur "kleurling"- en "Jode"-karakters, word die empatiese lagreaksie dikwels verkry deur die "Jood" se optrede: die waarnemer is ook neofiet, pseudo-ingeligte en manipuleerder-vol-bravado (byvoorbeeld in *Sewe dae by die Silbersteins*, *Een vir Azazel*, en *Onse Hymie*).

Die karakter se lot - selfs die dood in die geval van Hymie - word aanvaar as deel van die nar se logiese geskiedenis, die treurige gesig van Janos. Daarenteen kom die "kleurling" se optrede dikwels as 'n verbreking van die verwagte patroon of narre-stereotipe voor; hy is eerder "hofnar" wat selfs met die koning durf spot: die ongekunstelde Garries in *Onse Hymie* skok met sy insig en filosofiese opmerkings by tye; hy is atipies en ontglip telkens van sy voorsiene lot; hy word as't ware 'n "god" wat nie sonder meer vernietig kan word nie (hy oorleef selfs die aanval op die kombi); die empatie word verbreek en die waarnemer lag dan omdat hy deur die angswekkende (dus energie-wekkende) onbekende gekonfronteer word. (Die "kleurling" alter ego word dus dalk Leroux se

manier om die destruksie van die bestaande orde wat deur baie van sy karakters bepleit word, te oorleef, of - deur onvoorspelbaarheid - te vermy. Hierdie oorlewing van die self-geskepte vernietiging is 'n uitstekende voorbeeld van die relativerende aksie van humor - in dié geval, ironiese humor: die destruksie én die oënskynlike onvermoë van die mens/skrywer/skepper om bó sy omstandighede uit te styg, word albei bevraagteken.)

Karikaturisering beskou Freud as 'n opsetlike vervaardiging van die komiese. En aangesien hy geen teken van superioriteitsgevoelens kan bespeur by iemand wat 'n karikatuur van homself waarneem nie, maak hy die afleiding dat die komiese *nie* ontstaan as gevolg van superioriteit nie - 'n belangrike oorweging by die ondersoek na die alter ego's van Leroux in sy romans, aangesien hy dikwels gebruik maak van die twee tegnieke van karikaturisering wat deur Freud geïdentifiseer word: (1) die afbreking van die skrywer se persoon deur buitengewone klem te lê op 'n enkele eienskap (byvoorbeeld moontlik die "knolskrywer") en (2) die manipulerings van die komiese situasie sodat die slagoffer gedwing word om self een of meer van sy menslike swakhede te openbaar, om hom dus minder outonoom voor te stel, deurdat hy genoodsaak word om hom te verlaat op hulp van buite homself.

Bergler maak die volgende afleiding uit Freud se uiteensetting: "The comic situation is an aid in aggression, as is the comic in general; the element of aggression serves to make the comic pleasure independent of the *realities* of the comic situation (which may, objectively, be pitiful). Because of this, there is no real defense against the danger of being turned into 'a figure of fun'."⁸²

Só 'n tipiese karikatuur (wie se swakhede herhaaldelik beklemtoon word, veral deur die her-speling van soortgelyke situasies), is byvoorbeeld die "mugu" self; in sy geval is die "hulp van buite" van geen nut nie; hy is inderdaad bejammerenswaardig, maar tog lagwekkend. Volgens Freud-

Bergler-teorieë lag die leser dus omdat hy (deur middel van die aggressiewe "sondebokke", die "Hell's Angels") sy aggressie kan uitleef teenoor Gysbrecht (en moontlik, teenoor homself). Die karikaturisering van Gysbrecht lok die mens dus uit om sy eie swakhede te bespot, om homself as't ware te vernietig... en dan sê Leroux, deur monde van sy profetes, Juliana Doepels: "Want Mugu sal die mens bly tot sy simbole ewig is. En sy mite ewig is" en "Die mugu handhaaf homself egter deur 'n besonder verfynde *masochisme: selfopgelegde sanksies wat jaar na jaar toeneem*."⁶³ Só is Leroux se skrywerskap, veral weens sy gebruik van die (satiriese) humor, vanuit hierdie oogpunt beskou, "selfopgelegde sanksies" wat boek na boek toeneem; hy lei ook deur sy alter ego, humoristiese personasies (wat simbole word van die mens in alle tye en plekke) die leser om soortgelyke sanksies op homself te plaas: wanneer die leser lag (of aggressie toon) vir die karikatuur, doen hy dit eintlik jeens homself; hy relativeer sy eie bestaan en sy eie "orde" deur die humor waaraan hy gelok word om deel te hê.

Freud glo dat karikaturisering, parodie, travestie en ontmaskering tegnieke is wat almal gerig is teen sogenaamde "outoriteitsfigure" wat in elke geval herleibaar is tot 'n ouer/kind-konflik. Waardigheid en gesag word afgebreek sodat die gesagsfiguur ook kwesbaar voorkom: dit verminder die kind se skuldgevoelens (aggressie jeens die self) oor sy eie onvolmaaktheid en bespaar dus ook "psigiese energie". Die mens se hoogste gesagsfiguur is natuurlik enige vorm van 'n "god" en die storie oor die mens se verhouding met hierdie gesagsfiguur, is sy besondere "mite"; dit is eers wanneer een of albei elemente in hierdie verhouding vernietig word, of wanneer albei elemente gelykwaardig of "ewig" is, dat die mite as sulks ewig kan wees.

Hoewel die (aggressiewe) humor wat by Leroux voorkom, destruktief werk, is dit ook konstruktief deur die implikasie dat die mens se "belaglike" foute, sy wanaanpassings of

maladieë, eers vermy kan word nadat hy bewus word van hulle. Die skrywer is dus nie net 'n doemprofeet nie: soos die klassieke satiriste wys hy die foute van die mensdom uit (deur die mens belaglik voor te stel), maar stel ook 'n alternatief voor, deur die implikasie van dit wat kontrasterend sou wees met dit wat belaglik is.

Die begrip humor word in Duits anders verstaan as in Engels: laasgenoemde het ontwikkel om onder meer bui, temperament of eienaardigheid in te sluit, terwyl die Duitse betekenis dui op pynlike emosies wat getransformeer word om plesier te verskaf. (Hierdie transformasie geskied om psigiese energie te bespaar en 'n waarnemer kan 'n soortgelyke besparing ook geniet.) Makabere humor is tipies van hierdie soort transformasie. Freud klassifiseer humor as een van die hoogste psigiese funksies, wat ingewikkelde denkaktiwiteit verg om tot stand te kom of om waardeer te word (iets wat hy ook van "Witz" gesê het). Die transformasie van pynlike inhoud na iets lagwekkends word beskou as 'n verdedigingsproses teen pyn of teen die oorsake van pyn: 'n "vlug-refleks" wat outomaties aangepas word by 'n situasie, maar wat deur bewuste denke gerig en gekontroleer word om die ego te beskerm. Die komiese persoonasie transformeer in tyd- of in afstandsverwyderde perspektief die realiteit tot iets lagwekkends, terwyl (aldus Freud) *die humoris lag vir sy huidige en persoonlike pyn* (uit 'n superioriteitsgevoel): hy wys dat hy die situasie nog kan hanteer of dat hy nie veel deur die pyn beïndruk is nie); verder is humor ook 'n poging om die vreesbevange ego te troos: die mens is nog in staat om bó sy situasie uit te styg.

Volgens Freud se teorie dus, is Leroux wel humoris, eerder as bloot komikus: deur die daarstelling van die alter ego-personasies word die boekwêreld opgebou om sy "huidige en persoonlike pyn", dié van die knolskrywer, die neofiet, die smous met die destruktiewe idees, die belaglike profeet, die anargis, die reisiger deur die groot Onbewuste, die soeker na al die fasette van die self, die vernietiger van die ou orde, en die sukkelende skepper van die nuwe...

Daar is vroeër ook genoem dat Leroux die multi-persoonlike alter ego-figure gebruik om 'n uitkoms te bied: as een personasie doodgaan (byvoorbeeld Hymie), oorleef 'n ander (byvoorbeeld Garries); ook word karakters van boek tot boek as't ware herskep in herkenbare vorme en soms selfs met soortgelyke name en titels. In Leroux se eie woorde praat die karakters dikwels en druk juis die ego se vrees uit - én hulle oorleef!

"Is jy bereid om dood te gaan?"

Johannes Garries oorweeg die vraag ernstig.

"Nie in hierdie stadium van my lewe nie, Kaptein. Dis fêkkes eensaam om dood te gaan, en ek verlang na my familie in die Karoo."⁶³

1.2.4.5 Max Eastman

Eastman (gebore 1883) beskou humor en die lag as 'n direkte uitdrukking van speelse genot en is sterk gekant teen die "diepteondersoeke" van Hobbes, Bergson en Freud. Ware lag is 'n uitdrukking van onskuldige genot, en waar die lag gepaard gaan met aggressiwiteit (byvoorbeeld as dit satiries gekleurde raak), is dit 'n aanduiding van 'n psigiese abnormaliteit of van 'n wanaanpassing by mense wat die lag-wapen aanwend. Humor beskou Eastman as 'n integrasie van primitiewe verbeeldingskrag en 'n volwasse genieting van onsin; litotes en eufemisme is tipies hiervan en ook is dit tipies van Amerikaanse humor, meen hy.

Hoewel die meeste Afrikaanse skrywers van die afgelope sestig jaar in die meer gedrae Europese styl skryf, is Leroux se

63 Hierdie woorde van Hymie op bl 67 word ook deur Leroux self gebruik in 'n TV onderhoud - sien Bibliografie

ligter, beweegliker aanslag meer tipies van die Amerikaanse styl, wat meer gebruik maak van die verskillende vorme van die "understatement", soos dié hierbo genoem. (Hoewel Brink en Leroux byvoorbeeld albei die verskynsel Apartheid aanval in hulle romans, doen Brink dit deur 'n aantygende klagskrif in verhaal-vorm uit te gee, maar Leroux bied dit aan as belaglike absurditeit binne 'n kosmiese chaos.) Die gevolg van dié skryfstyl is 'n ligter, ironieser aanslag as wat gewoonlik in Afrikaans aangetref is: Germaanse ironie is dikwels wrang, terwyl die Amerikaanse en dikwels die Oosterse (byvoorbeeld Hebreeuse) uitdrukkingstyl meer herinner aan die oorspronklike, saggesproke, onemosionele, jong *eiron* wat in die Griekse komiese teaterkonvensie met sy *understatement* van karakter, voorkoms en dialoog getriomfeer het oor die luidrugtige en aggressiewe *alazon*.

Die mens lag, sê Eastman, vanweë sy speelse ervaring van die lewe of weens sy speelse bui; tweedens lag hy vir dit wat lelik is, maar nie pynlik nie; derdens lag hy weens verwagtinge wat onopgelos bly, of wat weens die ervaring van iets anders of iets minders, gefrustreer word - laasgenoemde verwagtings kan meganisties of gekondisioneerde wees en hoef nie noodwendig denk-inhoud te hê nie, soos in die geval van rymelary: "Mary ate cake and Mary ate jelly - Mary went home with a pain in her ... head."

Eastman onderskei vier soorte grappe of grappige ervarings: (1) eenvoudige en suiwer frustrering van verwagtinge; (2) bevrediging van die begeerte om oor ander te triomfeer, of jou meerderwaardigheid te bewys; (3) bevrediging van impulse wat gewoonlik onderdruk word (byvoorbeeld seksuele aggressie); (4) 'n kombinasie van 1 en 2, of van 1 en 3.

Hoewel Leroux se romans by diepgaande ontleding allermens lagwekkend begin lyk, is dit opvallend dat hierdie vier soorte skryfegnieke almal aanwesig is in sy boeke en dus as sulks kan lei tot die lagreaksie by die leser: Verwagtings word pragtig onopgelos gelaat in Henry se soektogte na sy Salome (in *Sewe dae by die Silbersteins*), of die soektog van

die knolskrywer na aspekte van die self (in *Isis Isis Isis*). Juis omdat die alter ego-figure al die chaos van die romanwêreld oorleef, en deur die wyse waarop Leroux met sy leser-gehoor speel, is daar duidelike tekens van meerderwaardigheid wat die leser lok om saam te lag vir diegene met wie dit slegter gaan in die boekwêreld. Van die uitlewing van onderdrukte neigings is daar vele voorbeelde in die romans - neigings wat strek van ongepoetsheid (die hertogin se Jiddiese uitlatinge in *Sewe dae by die Silbersteins*), na seksuele orgies, aanranding, moord en eindelijk kosmiese vernietiging. Die lag is dus 'n deel van die leeservaring by Leroux, en die leser bly gedurig bewus daarvan dat hy 'n magtelose pion is in die hande van die skrywer-skepper, een met 'n speelse en onsimpatieke sin vir humor, wat na willekeur die boekkarakters, maar ook die identifiserende én die kritiese leser, manipuleer ... en hom lok om te lag terwyl hy die reis na kosmiese vernietiging meemaak.

1.2.4.6 J. V. T. Greig

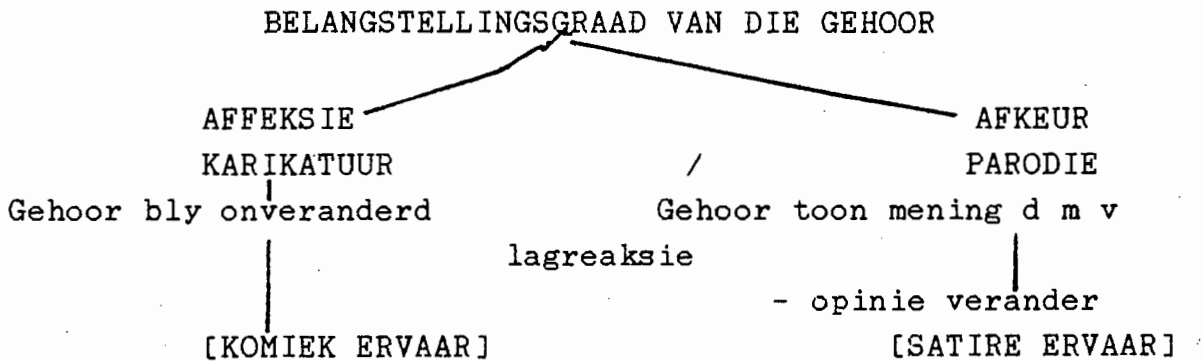
Sy werk oor humor, *The psychology of laughter and comedy*, verskyn in 1923. Sy teorie sluit idees van onder meer Sully, Freud en Spencer in. Hy meen dat die lag as korrektief kan optree wanneer onaanvaarbare emosies (byvoorbeeld jaloesie, gierigheid, haat) ervaar word. Oor die verband tussen die lagreaksie en die satire het Greig heelwat te sê: "Satire is a weapon of offence, used originally for private quarrels. It is a weapon forged by hate [...which] grows out of the frustration of love [...and it is usually] restrained and modified, on the one hand by fear and on the other by *the reinforcement of its inherent love strain*"⁶⁵. Hierdie ambivalensie (liefde plus haat/vrees) lei tot ambivalente of dubbelsinnige handelinge, wat op hul beurt ambivalente reaksies (van byvoorbeeld lag plus iets soos skok, afkeur of meerderwaardigheid...) uitlok. Die waarnemers by 'n satiriese stryd word gedwing om van die begin af kant te

65 Greig 1923:174; my kurs

kies, maar kan verander van een kant na die ander met elke nuwe offensief, weens simpatie met die een wat (tydelik) die oorhand voer, of weens veragting vir die verloorder - hierdie ambivalente gevoelens vind ook uitdrukking in die lagreaksie by die toeskouer of "derde persoonlikheid". Die lagreaksie is egter nie die hoofdoel van die satiris nie, maar dit word dikwels téén die gehoor self gedraai om aandag te vestig op die hoofsaake wat die satiris wil aandui. Greig verklaar ambivalensie deur te verwys na die oer-verband tussen pyn en (seksuele) liefde: sweepslae is byvoorbeeld deur die Grieke en die Romeine beskou as 'n metode om vrugbaarheid te bewerkstellig (in Shakespeare se *Julius Caesar* word na só 'n fees verwys wanneer hy sy vrou maan om in die weg van die hardlopers te staan sodat sy kinders kan baar.)

Karikaturisering is 'n gewilde manier om 'n lagreaksie by die gehoor uit te lok; dit berus deurgans op 'n kontras met die idealiteit, wat deur *weglating* aangedui word. Vir die maksimum lagreaksie (weens groter ambivalensie) is dit nodig dat die gehoor bekend moet wees met die idealiteit (oorspronklike model of verhaal) waarmee die huidige omstandighede deur karikaturisering (beklemtoning van die swak eienskappe en weglating van die goeie) gekontrasteer word. Dit wil sê, die persoon of saak wat die karikatuur of parodie ondergaan, die slagoffer van die satiriese aanval, moet herkenbaar wees en - by implikasie - ook die idealiteit waarmee hy gekontrasteer word. Dit is opvallend dat Leroux deurgans gebruik maak van reeds bestaande mites en verhale (selfs meer modernes soos dié van Generaal Wauchope in *Magersfontein, O Magersfontein!*) wat op boek gestel is en nagegaan kan word. Wanneer die geparodieerde figure (gewoonlik alter ego's van Leroux) betrek word by die antieke mites of moderner geskiedenis, word nie net die "held" nie, maar ook die oorspronklike "mite" bespotlik gemaak: albei word ewe sinloos, hulle bestaan word ewe uitsigloos. Die enigste moontlike hoop lê nie in die mite nie, maar in die skrywer-skepper se vermoë om deur die inspirasie van die muse sy karakters 'n kans te gee om bó hul omstandighede uit te

styg. (soos letterlik in die ballon, in *Magersfontein*, *O Magersfontein!*) of op ander wyses te probeer oorleef of "redding" te vind. Die verskil tussen komiek en satire kan soos volg geïllustreer word:



Greig sien ironie as 'n satiriese metode: "it is ambivalence reduced to a technique" (bl 185) omdat dit gewoonlik iets anders (byvoorbeeld die teenoorgestelde) bedoel van wat dit sê.

Interessant is ook Greig se bewering dat die slagoffer van 'n lagreaksie ontevrede voel omdat hy 'n gevoel van affeksie het vir dit waarvoor gelag word ("outo-erotisme" genoem) en omdat hierdie self-liefde of saak-liefde onderbreek word deur iets so skynbaar onbenullig soos die lag. Verder kan die slagoffer deur rasionalisering juis vir homself wysmaak dat die lag werklik onbenullig is en hy kan dus die een wat lag vergeef of verontskuldig, mits die saak waarvoor gelag word, nie sterk outo-erotistiese bande het nie. Die implikasie vir die ondersoek na Leroux se humor word dus al hoe ingewikkelder, want Leroux lag vir homself, en vir sy mensdom, wat die leser insluit; tog is hy - en die wakker leser - bewus daarvan dat die lag aggressief is, én dat hy nie werklik bereid is om van sy outo-erotistiese saak wat bespot of bevraagteken word (byvoorbeeld die lewe self: "die dood is so ...eensaam") afstand te doen nie: die humor laat hom toe, en die leser ook, om - soos die hoofkarakters/ alter ego's - telkens te oorleef ... om skrywer/ skepper te bly, al is dit 'n knolskrywer; ...om leser-buite-die-boekwêreld te

bly al is sy affektiewe self ten nouste betrokke by die lotgevalle van die personasies-binne-die-boek.

Greig beskou die lag as sosiaal van nut omdat dit trotsheid binne perke hou, maar sien ook 'n gevaar daarin: die mens se diepste gevoelens kan afgestomp raak as hy voel dat hy vir alles moet lag, selfs vir dit wat vroeër deel was van sy sterkste beginselsake of vrese. In plaas van korrektief, kan dit maklik destruktief te werk gaan.

1.2.4.7 F. E. J. Malherbe

Sy boek, *Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde* verskyn in 1932. Hy baseer sy siening hoofsaaklik op die menings van die Duitse Estetiesekskool van Jean Paul Richter (en andere). Hy aanvaar die destydse Duitse betekenis van humor, naamlik "deurleefde pyn". Malherbe vind "in humor sowel die gevoel van heerlikheid van die lewe as dié van sy onvolkomenheid, waardeur tussen die tragiese en die komiese 'n innerlike verband bestaan, sodat niks as waardevol voorkom wat nie deur sy begrensing komies sou kon word nie, niks as komies wat nie op waarde sou kon aanspraak maak nie." Verder beskou hy die vroeë twintigste-eeuse humor soos volg: "Te allen tye is die vermenging van groteske en verhewe elemente in die literatuur aangewend, maar die innige samesmelting in *bespiegeling* en die *milde glimlag* van humor is 'n verskynsel van die nuwere tyd met sy inniger bewuswording en diepere analyse van persoonlikheid."⁸⁸ Hy sien humor verder as 'n post-Humanisme lewenswyse, aangesien humor dui op veranderlikheid, wat vir die tragies-ingestelde klassici met hul gestileerde uitdrukkingsvorme, ongewens was. Hy onderskei die volgende

redes vir die vrymaking van denkwyse wat "moderne" humor moontlik maak:

(1) Newton wat deur die bekendmaking van sy natuurkundige ontdekking die mens se siening van die heelal gewysig het;

(2) Descartes en Locke, wat alle menslike kennis en ook geloof op menslike ervaring grond, wat lei tot burgerlike en godsdienstige vryheid, volksoewereiniteit en die konsep van 'n begrypbare Deïsme;

(3) Pope en Montesquieu, wat in die agtiende eeu die relatiewe waarde van die mens se bestaan uitwys en gevolglik vra om verdraagsaamheid vir die onvolmaakte in die mens en in die menslike bestaan;

(4) Engelse en Hollandse spektatoriale geskrifte wat 'n vrye aanvaarding van die nuwe idees aanmoedig: selfbewussyn en bevraagtekening in plaas van blote aanvaarding van tradisioneel-onveranderlike waardes;

(5) nuwe geskiedenisnavorsing wat patrone van noodwendige oorsaaklikheid sien in wat vroeër as onverklaarbare (en onbeheerbare) toevallighede ("a whim of the gods") beskou is. Hy verwys ook na die "waarheidsoekende" kwaliteit van Engelse en Hollandse literatuur van die vroeë agtiende eeu, wat lei tot die Romantiek - die selfanalise, magtiger natuurliefde en "vurige drang na nuwe waarhede" tipies van Montesquieu, Lessing, Richardson en Rousseau. Uit hulle werk ontwikkel sentimentaliteit en die "oordrewe gevoelskultus" waarteen die humoriste in opstand kom: uit die selfanalise "spreek tewens *beheersing van eie gevoeligheid* deur besef van die *betreklikheid* van alle waardes [---] Die humoris oorwin die teleurstelling van die kille werklikheid, die veragting van die

maatskaplik waardelose en vose, die desillusies by lewensbotsinge, die sentimentaliteit."⁶⁷

Malherbe beskou slegs 'n kombinasie van *komiesheid* en *verhewenheid*, wat tot eenheid vervorm word, as ware humor; hy sien die ontstaan hiervan in die letterkunde eers by Cervantes (*Don Quixote*) en later by Fielding in Engeland. Wanneer subjektiewe ennumerاسie plaasvind, sonder diepe meelewing, kan dit lei tot 'n "opsetlike kultus" van komiese/humoristiese skryfwyse, sonder veel diepte in inhoud. Blote skerts kan Malherbe, soos Goethe, nie vereenselwig met die "ware erns van die lewe" nie, en dit noem hy "komiek" of "laere humor" - wat "louter geestigheid" kan insluit, of "verrassende" (slim/ pittige) komiek. Hy aanvaar Thackeray se definisie dat humor "wit and love" is: humor spreek van 'n groot menslike liefde "wat selfs in die bitterste lewenservaringe, nooit die geloof aan die goeie verloor nie" (bl 16). Sonder diepsinnige lewensgevoel en 'n "onbevange waarnemende gees" kan daar geen sprake wees van ware, skeppende humor nie, glo Malherbe (bl 20).

Die komiese, in teenstelling met die "ware" humor, word beskou as 'n "kromme afwyking van die erns", wat gerig word op uiterlike verskynsels, situasies, onafhanklike frases of karaktereienskappe; dit word dus gekoppel aan toevalligheid eerder as aan diepgaande temas (bl 44). Verder sê hy dat die komiese dikwels die "logiese orde van die intellek" of die "sedelike orde van die karakter" verkleineer deur dit te bespot. Dit geskied deur middel van die volgende tegnieke:

(1) skyn sillogismes: verkeerde redenering wat oënskynlik korrek voorkom (herkenbaar by byvoorbeeld dr Johns en regter O'Hara in *Sewe dae by die Silbersteins*);

(2) ingesakte klimaks;

(3) strikredenering;

67 bl 11; my kurs

- (4) sotte wysheid, byvoorbeeld logiese ongerymdhede;
- (5) anachronismes;
- (6) omgekeerde wêreld, wat lei tot die absurde;
- (7) misverstand, wat gewoonlik gepaard gaan met (8);
- (8) hekeling van domheid, soos in die gebruik van letterlike vertaling;
- (9) verstrooidheid;
- (10) oormaat; of
- (11) ondermaat.

By humor onderskei Malherbe die volgende aspekte:

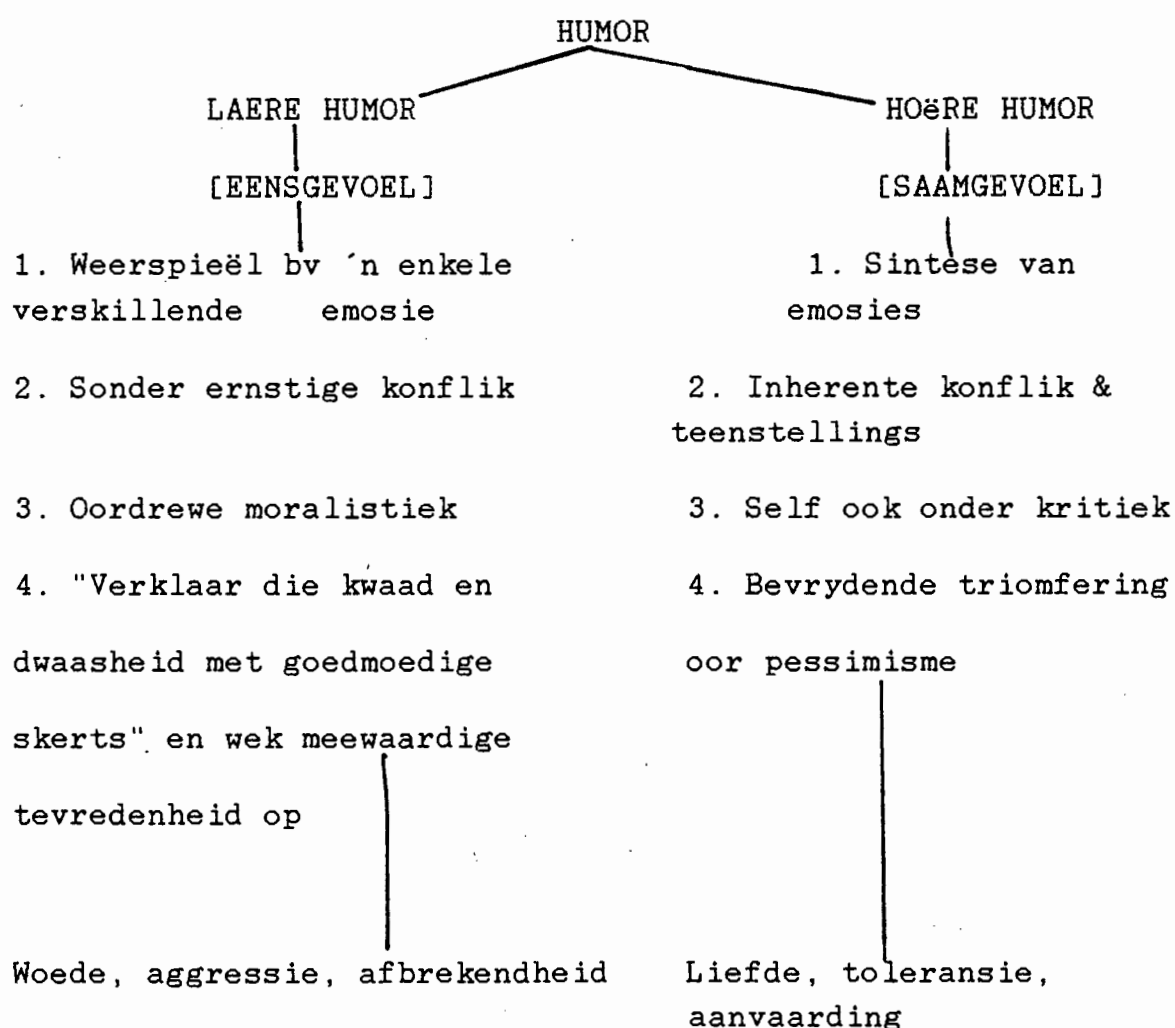
- (1) bespiegeling: die ego word beskou teen die metafisiese kontras van die eindige met die oneindige, en dus gerelativeer tot deel van 'n groter, belangriker geheel;
- (2) pessimisme, waardeur waardigheid en ernstigheid bedoel word (bl 73);
- (3) vreugde wat bereik word nadat "pessimistiese twyfel" te bowe gekom word - juis omdat kuns gewoonlik "bevrydend" werk;
- (4) 'n mate van intuïsie: "Te grote gebondenheid aan die realiteit kan selfs humor uitsluit, daar die nodige vryheid van bespiegeling en die verbinding met die ideale nie bereik word nie" (bl 79);
- (5) "meerderheids-gevoel", naamlik "die innerlike van wie bo sy observasie-terrein kan uitstyg [---] nie selfverheerliking of 'n gevoel van eie voortreflikheid nie" (volgens Malherbe, bl 80);

(6) naïwiteit; veral gevind by die humoristiese karakter wat gewoonlik in 'n ryke verhouding met die natuur leef; kinderlike, lagwekkende aksies wat gepaard gaan met 'n bewussyn van eie onaantasbaarheid;

(7) weemoed en verlange, die wesenskenmerk van die Romantiek: humor versag dikwels die pyn van onvervulde verlangens of druk dit uit, deur ironiese teenspraak;

(8) simpatie: die humoris het empatie en begrip vir sy medemens en vir sy eie onvolkomenhede.

Malherbe verdeel humor nie in soorte nie, maar in hoëre en laere humor wat soos volg skematies gekontrasteer kan word:



Dit sou moeilik wees om Leroux se werk streng aan hierdie verdeling te beoordeel: Eerder as enige van die moontlikhede by "1", lyk dit of Leroux emosie heeltemal vermy (tipies van die satiriese werkswyse en van die swarthumor); volgens sake 2 en 3 sou Leroux se werk wel as "hoëre" humor beskou kan word, maar saak 4 is weer problematies aangesien nie een van die moontlikhede op sy werk toepaslik is nie. Die eindresultate wat Malherbe onderskei is ook nie (in elk geval nie onverbloemd nie) die noodwendige gevolge by Leroux se werk nie, hoewel mens sou kon sê dat daar wel aggressie en afbrekendheid (of 'n poging daartoe) onderskei kan word, wat die werk dus as "laere" humor sou klassifiseer. "Woede" is egter te sterk 'n term vir die subtiel-kritiese werkswyse van die satiris. "Liefde" en "aanvaarding" word in Leroux se soeke nie juis beklemtoon nie - behalwe in klein maat by tragiese slagoffers soos Adam Kadmon Silberstein.

1.2.4.8 D H Monro

In *The Argument of Laughter* (1951) maak Monro 'n klassifikasie van tien tipes humor wat blykbaar die volgende aangeduide oorspronge het volgens vorige teorieë in hierdie werk bespreek, naamlik

- A: ONGERYMDHEID
- B: VRYMAAK VAN INHIBISIES OF REPRESSIE
- C: SUPERIORITEIT
- D: AGGRESSIE

- die verbreking van die normale orde van gebeure : A
- verbode verbreking van normale orde van gebeure : A,B,D
- onbehoorlikheid : A,B,D

- die invoeging van iets wat gepas is in een situasie by 'n situasie waar dit onvanpas is : A
- enigiets wat sigself voordoen as iets anders / enige maskerade : A
- woordspel : A
- onsin : A,B,C
- klein terugslae : C,D
- tekort aan kennis of vaardigheid : C,D
- verbloemde beledigings : B,C,D.

Om die bogenoemde tien soorte humor te bewerkstellig, word die volgende tegnieke ingespan:

(1) Ongerymdhede in byvoorbeeld gewoontes, voorkoms of kleredrag sou 'n versteuring van die normale orde bewerkstellig. By Leroux is daar talle voorbeelde van hierdie tegniek, deur byvoorbeeld die talle humoristiese personasies wat hy skep: Juliana Doepels verpersoonlik by uitstek hierdie soort ongerymdhede; of ook die gedrag én kleredrag van die gaste op Welgevonden.

(2) Ongerymdhede wat misdrywe impliseer - veral in die seksuele verband - bewerkstellig die verbode verbreking van die normale orde: die lagaksie is dus 'n strafmaatreël waarmee die gemeenskap sigself teen onkeerbare vernuwung beskerm. Hierdie tegniek kom dikwels voor by Leroux, veral aangesien 'n groot deel van sy oeuvre gewy word aan die tema van die omverwerping van die ou, lewelose orde en die pogings tot die daarstelling van die nuwe, lewegewende orde. Juliana Doepels verteenwoordig ook hierdie aanwending van die humoristiese insig, waar sy die orde op

gewelddadige wyse wil omverwerp, maar ook terselfdertyd 'n rebelle-figuur is teen die konvensionele seksualiteit, deur haar hermafroditiese verskyningsvorm. Ook die bulle, Brutus en sy nageslag, is seksueel nie deel van die "normale" orde nie. In *Sewe dae by die Silbersteins* word die hele intrige gegrond op die verbreking van die toelaatbare orde op seksuele, godsdienstige, morele en sosiale gebied.

(3) Op dieselfde wyse word onbehoorlikheid aangebied deur 'n mentale opstand teen byvoorbeeld sosiale mores en norme wat Leroux, as satiriese skrywer, gedurig ondersoek.

(4) Ongerymdhede wat die verwagtings met betrekking tot 'n gebeurtenis, persoon, periode, plek ensovoorts teëgaan, veroorsaak dat anachronismes ontstaan. Só word dinge wat gepas is in een situasie ingevoeg by 'n onvanpaste situasie. Voorbeelde hiervan is die hele *Magersfontein, O Magersfontein!* opset waar die verlede verteenwoordig word deur die moderne filmtegniese en mense; die gerekenariseerde "vleispaleis" in die Karoo; die "tuinier" in die gemeganiseerde Welgevonden en die ligtespel by die begrafnis van Georgie in *Na'va*.

(5) In Leroux se werk kom die volgende tegnieke wat maskerades bewerkstellig dikwels voor, naamlik alle vorms van maskering (hetsy letterlik soos by die Silbersteins se partytjies, of figuurlik soos in die veranderlike figuur van die Doepels-karakter), insluitende mimiek (Adam Kadmon se enigste vorm van kommunikasie), impromptu-spel (soos by Hope, Prudence en hul ma), bewuste na-apery (soos in die eendsterte se spel met Gysbrecht), sogenaamde "drag"-voorstellings (weer Doepels), parodie, travestie.

(6) By Leroux kom van die eenvoudigste vorm van die woordspel, naamlik verkeerde spelling of uitspraak, tot "malapropismes" (gebruik van eenders-klinkende, maar

anders—betekenende woorde in verkeerde situasies), "spoonerismes" (verkeerde woorde word gebruik wat eintlik die onbewuste begeertes of vrese korrek aandui), "Freudiaanse versprekings" (soortgelyk aan die vorige, maar druk veral seksuele begeertes uit), "puns" (intellektuele woordspel, dikwels uitgebrei tot verdere aspekte van die twee sake wat verwar word), en "allusie" (indirekte verwysing gewoonlik deur aggressiewe suggestie of verbloemde verwysing na byvoorbeeld ander letterkunde, historiese figure of mites met hul gepaardgaande verwysingsvelde) voor.

(7) Deur enige ongerymdheidstegnieke wat tradisionele mores en kodes aanval deur absurditeite aan te dui of te impliseer, of deur paradokse of onsinnigheid ('n aanval op die tradisionele, logiese orde) word onsin geskep. Leroux gebruik dikwels hierdie tegnieke om as satirikus die tekortkominge aan te dui in die verteenwoordigende mikrokosmosse wat hy skep.

(8) Klug-tegnieke wat wanaanpassing toon: soos die klein ongelukke - en by Leroux selfs katastrofes - stel die "klein terugslae" voor wat ook die lagreaksie uitlok, soos Henry se onvermoë om die regte klere te kies aan die begin van sy inisiëringsproses.

(9) Die tekort aan kennis of vaardigheid kan op velerlei wyses voorgestel word. Dit is die kern van die humor omdat dit die mens se onvermoë om aan te pas by sy omstandighede demonstreer; dis juis hierdie strakheid van die mens wat die daarstelling van die "nuwe orde" vir Leroux so noodsaaklik maak.

(10) Verbloemde beledigings word bewerkstellig deur ironiese en satiriese implikasies, "innuendo" (skimpe) en dubbelsinnigheid. By Leroux word die beledigings soms verbloem deur hulle te skryf in 'n redelike onbekende taal (soos die Jiddisje en Hebreeuse uitlatings van die Hertogin oor Henry) of anders op 'n

meer gesofistikeerde wyse deur byvoorbeeld kontraswerking, misverstande en situasie (soos die belediging vir die swart chauffeur in *Magersfontein, O Magersfontein!* deur sy onvermoë om die werklikheid van die "kind se lyk" te begryp: hy kom dus dom en eensydig voor).

Omtrent die komiese karakter sê Monroe dat dit meestal 'n booswig van die een of ander aard is, maar dat sy boosheid kan wissel van onnutsigheid tot nydigheid en haatdraendheid. In Leroux se romans is hierdie karakters selde bloot onnutsig, maar hul nydigheid word gerelativeer deur die oënskynlike onbetrokkenheid van die slagoffers by hul eie leed of pyn, deur die eensydige voorstelling van hulle en die verhinderende van empatie by die leser. Monroe sê die gehoor kan lag vir die komiese boosheid omdat hy juis nie daarmee identifiseer nie, of weens 'n meewarige simpatie vir die booswig wat terselfdertyd ook die "underdog" is. "A humour [---] is a kink, a quirk, a mental oddity that throws a man off his balance and twists his view of life" (bl 55); die komiese karakter is dus dikwels obsessief in die een of ander aspek van sy lewensbenadering; hy is gewoonlik die een of ander stereotipe - dus, gemaklik voorspelbaar vir die gehoor, sodat spanning wat opgewek word, nie oorheersend of skrikwekkend word nie.

In 'n tragedie is daar 'n magtige stryd van wil en magte, maar in die komedie - soos in enige humoristiese situasie - is daar slegs 'n konstante reeks moeilik-onderskeibare misverstande, sê Monroe. By Leroux word die "magtige stryd van wil en magte" verteenwoordig deur die kleiner "misverstande" tussen karakters; die karakters is meestal simbole van magte of van 'n "orde" bewerkstellig deur sodanige magte, met die mens in sy vermoë om sy "orde" te kies dus deel van die "mag".

Komiese boosheid lê volgens Monroe meestal in verskillende vorms van pretensie: "It is vice masked as virtue that most commonly brings the laugh of superiority" (bl 58), wat

moontlik is omdat die toeskouer gewoonlik 'n oorsigtelike ("God's-eye view") tekening gegee word van die situasie: hy weet dus meer as die karakter-individue en is meer "in beheer" - 'n situasie wat tipies is van die dramatiese ironie. Lagwekkendheid word dus gevind in boosheid weens:

- die kontras tussen die verwagting en die aktualiteit;
- die bevryding van morele inperkinge;
- 'n "God's-eye view" wat die penetrasie van die maskerades toelaat.

Die funksies van die humor is volgens Monro: ontluistering, die verandering van houdings jeens sekere sake ('n raakpunt met die funksie van die satire), en 'n herondersoek na betroubare "waarhede". Dit word hoofsaaklik vermag deur ongerymdheid wat kan wissel van die eenvoudigste tipes komiese kontras na "the sublimest satire" (bl 65).

Monro onderskei ook drie tipes "onsin-humor", naamlik (1) enige fantastiese afwyking van dit wat as *moontlik* beskou word - nie die gewone fantasie van die sprokie waar die fantasiewêreld só gekonstrueer word dat die normale "onmoontlikheid" wel aanvaarbaar "moontlik" word nie; (2) die verdraaiing van bekende materiaal, deur argument, retoriek, of vergroting om 'n absurde gevolgtrekking te bereik; (3) sulke verdraaiing wat gedoen word spesifiek om parodie of satire te vermag - die gevolgtrekking wat die leser moet maak, is dat die oorspronklike gegewe absurd of onsinnig is. Leroux se werk toon ook hierdie soort humor. Die doel daarvan is waarskynlik om die leser sy normale oortuigings te laat bevraagteken deur die absurditeite van sy bestaan voor te stel deur sulke oordrewe situasies in die fiktiewe werk.

Monro vat die vorige teorieë oor humor saam in die volgende vier hoofgroepe, met die hoofdenkers wat elke rigting bepaal, soos aangedui:

(1) teorieë wat gegrond is op die idee van morele aftakeling:- Hobbes en Aristoteles;

(2) intellektuele of ongerymdheidsteorieë:- Bergson, Kant, Schopenhauer, Eastman;

(3) teorieë wat gegrond is op die idee van die vrymaking van inperkinge:- Kline, Freud, Gregory; en

(4) sogenaamde "ambivalensieteorieë":- Greig en Krishna Menon.

Monro skaar hom blykbaar by die tweede groep, die ongerymdheidsteorie-aanhangers. Die term wat hy gebruik, is "the inappropriate" en dit word vermag deur die verbinding van ongelyksoortighede, die botsing tussen verskillende mentale sfere en die toetrede binne een konteks van iets wat in 'n ander konteks hoort.

Hy probeer egter op sielkundige vlak 'n sintese tussen die teorieë bereik en sê: "Humour depends on a fixed background of conventional beliefs, attitudes, behaviour. Humour upsets the pattern by introducing something inappropriate. But it must not be wholly inappropriate. There must be some hidden propriety (even mere plausibility) as well" (bl 24). Moontlik is dit juis dié aspek van geloofwaardigheid ("plausibility") wat Leroux se werk so leesbaar en onthoubaar maak: Teen 'n realistiese werklikheidsmilieu sou die meeste van die komiese/ humoristiese elemente of insidente wat hy skets sowel as die komiese karakters, net nie oortuigend kon wees nie. Binne die histories-mitologiese konteks word daar egter 'n milieu geskep wat die verwagting van 'n ander werklikheid - selfs 'n absurde of surrealistiese werklikheid - toelaat en die humor/ komiek aanvaar laat word, selfs in die vreemdste verskyningsvorme (soos die partytjies by die Silbersteins soms of die interessante rekenaar van die vleispaleis: hoewel die karakters en die lagwekkende gebeure in Leroux se romans meestal "larger than life" of selfs grotesk is, is alles geloofbaar binne die konteks van sy

humoristiese werkswyse waardeur die versoening van selfs die grootste uiterstes moontlik gemaak word.)

Monro se idees word soos volg saamgevat:

(1) Humor is in sy aanvangstadium 'n eksplorاسie van nuwe moontlikhede.

(2) Onlosmaakbaar hiervan is die begeerte na 'n verligting van eentonigheid.

(3) Hierdie vorige twee gaan gepaard met die verbinding van ongelyksoortighede.

(4) Hierdie prosesse kan ontwrigtend inwerk op ons hele komplekse denkveld en ons gevoelens: ons sorteer nuwe elemente in 'n ou raamwerk, of ons pas die raamwerk by die nuwe elemente aan en ken dan sekere gepaste houdings en gevoelens jeens die nuwe elemente toe. Die verbinding van ongelyksoortighede kan ook lei tot die vernietiging van 'n reeds bestaande ordelike sisteem. En dit is miskien juis die kernfunksie van die humor wat ons teëkom in die werk van Leroux: die skrywer werk teen die agtergrond van Jung se teorieë en die "verbreking van die bestaande orde" strek tematies regdeur die oeuvre.

(5) Die plesier wat ons put uit die humor spruit meestal uit die implisiete kritiek in die verbinding van ongelyksoortighede, waarvan die sterkste vorm gevind word in satire, hetsy konserwatiewe satire (wat die ou orde of raamwerk bevestig) of radikale satire (wat die ou raamwerk bevraagteken).

(6) Laasgenoemde verskaf ook genot weens die vrywording van begrensings soos seksuele taboes, aggressiewe bekamping, sosiale kodes (of pretensies).

(7) Dit sluit in die ontmaskering en ontluistering van valse hoogheid.

(8) Genoemde sake word gerelativeer weens 'n "God's eye view" of geheeloorsig: Dit word baie goed gedemonstreer aan die einde van *Magersfontein, O Magersfontein!* as ons hierdie geheeloorsig kry soos die ballon opstyg die ruimte in.

Die kern van die humor glo Monro is 'n vermenging van ongelyksoortige houdings terwyl die komiese beskou word as geanimeerde houding. Die humor bring uiterstes byeen terwyl die komiese enkele fasette van die geheel beklemtoon sonder sintese of konteks.

1.2.4.9 Louis Kronenberger

In *The Thread of Laughter* (1952) sê Kronenberger oor die komiese sienswyse: "Comedy is not just a happy as opposed to an unhappy ending, but a way of surveying life so that happy endings must prevail" (bl 3). Hierdie lewensbenadering impliseer nie noodwendig optimisme of gelukkigheid nie; eerder hou komedie verband met 'n soort pessimisme - 'n geloof in die onbenullige of kleine wat behoue bly teenoor die grootse wat geskend of vernietig word; die komiese is menslik, klein, teenoor grootsheid wat gewoonlik tragies is. Die lagreaksie word uitgelok deur die aandag te vestig op die mens se onvolmaaktheid; lag bevat dus 'n mate van nyd of aggressie. Die komedie is skepties teenoor die werklikheid se voorkomste, selfs teenoor dit wat "tragies" lyk: alles word absurd, relatief tot die geheelbestaan wat óók absurd kan lyk. "In tragedy men aspire to more than they can achieve; in comedy, they pretend to more" (bl 4); komedie is dus kritiek, maar dit hoef nie afbrekend te wees nie en is

dikwels selfs idealisties en simpatiek, verdraagsaam (wat lyk na Malherbe se "hoëre humor". Kronenberger bespreek nie die term "humor" nie, maar sy identifikasie van die lagveroorsakende elemente is soortgelyk aan verskillende definisies van humor, deur ander teoretici; vir die doel van hierdie tesis word sy *komedie* as 'n tipe van humor aanvaar.)

Die komiese word die beste verteenwoordig in hoë populasiedigtheidsareas soos supermarkte (soos in *Die derde oog*), ritualistiese byeenkomste (soos in *Sewe dae by die Silbersteins*, *Na'va*), buiteklubs (soos in *Onse Hymie*), kunstenaarsamekomste (soos in *Magersfontein*, *O Magersfontein!*) ensovoorts (die sogenaamde "mikro-kosmosse" van Leroux), want sulke milieus bied toegang tot 'n kruissnit van sosiale tipes, trekke en tendense, waarin die pretensie en pogings tot oorwinning van teenstanders ontbloom kan word met lagwekkende eerlikheid. Die grootste lagwekkendheid lê in die ontbloting van onkunde van enige aard, of van valse kennis. Die onkunde word gewoonlik veroorsaak deur 'n misverstand, wat die gevolg is van onbevredigende karaktereienskappe (nie net van situasie of toevalligheid nie). Daar is dus 'n raakpunt met die tragedie: die hubris van die karakter lei tot sy val. Die misverstand vorm die basis van baie van Leroux se komiese/ humoristiese situasies, soms op die flagrante misverstande uit die werklikheid gegrond, soos die deurmekaarspul met die plek waar Wauchope begrawe is (in *Magersfontein*, *O Magersfontein!*).

1.2.4.10 Edmund Bergler

Volgens *Laughter and the sense of humour* (1956) beskou hy die neiging tot 'n humoristiese lewensbenadering - soos ook die lagaksie self - as 'n uitdrukking van psigiese masochisme. Die aggressie wat die kind jeens sy ouers en dus alle

outoriteitsfigure voel (volgens Freud) omdat hy nie toegelaat is as kind om alle drange onmiddellik te bevredig nie, moet hy skadeloos stel om sosiale aanvaarding en goedkeuring te verkry - en hy rig dit dus innerlik, teen homself. Die moeder se lag of glimlag (wat eintlik sê: "Moenie bang wees nie, ek sal jou nie eet nie") is die effektiiefste teenmaatreël vir die kind se sewe basiese vrese (volgens Bergler) naamlik vir hongerly, om verslind te word, om vergiftig te word, versmoring, om in stukkies gekap te word - soos Osiris in *Isis Isis Isis* - om leeggetap te word / urinasie, en kastrasie: Lag is dus 'n teenmiddel teen vrees. En die volwassene se lag is 'n teenmiddel vir sy vrees vir sy eie aggressie teen homself (psigiese masochisme). Die eksterne waargenome straf word verander na innerlik waargenome genot; hy straf homself deur vir die slagoffer van 'n grap te lag.

Volgens Bergler omvat humor al die verskillende vorme van lagwekkendheid; die laagste vorm is die poets en die hoogste vorm van die humor is "wit". Ontluistering is die hoofdoel van gevatheid of "wit": dit "bewys" aan die lagter dat sy vrese ongegrond is; die dreigement van straf verdwyn en die geloof in eie mag word groter.

Hierdie beskouing van humor kan direk op Leroux se werk toegepas word. Die onderwerp van sy romans is altyd gebaseer op die dood:- die vrees vir die dood; die wegstroom van die dood; die herinnering aan die dood (die begrafnis vir Georgie, byvoorbeeld); die dood van die individu, in al sy brutale groteskheid (soos Sir Henry Mandrake); die dood van 'n sondebok (Adam Kadmon), die held (De Goede), die geskiedenis (*Magersfontein, O Magersfontein!*), die samelewing en sy mites.

In sy TV-onderhoud het Leroux self sy intense vrees vir die dood erken, maar hy doen dit ook deur sy karakters (soos Hymie). Hierdie vrees word oor en oor bespot in die romans, deur elke moontlike verskyningsvorm van die humor, van klugspel tot subtiele woord- en situasiespel. Die karakters

word doodgemaak... net om weer te herlewe. Dis asof Leroux die gevaar van die dood en die vrees wat dit by hom wek, skadeloos wil stel, ontluister, deur die humoristiese benadering tot die finaliteit, en spesifiek die *eensaamheid* wat dit vir hom voorstel. Die eensaamheid as sulks word ook deur die oeuvre-"helde" "besweer": byvoorbeeld deur Colet se soeke na homself, Gysbrecht s'n na sy "gelukkige self", Henry s'n na sy Salome en na kennis, De Goede s'n na die booswig, die knolskrywer/ Osiris s'n na die ander dele (deur vroue verpersoonlik) van die self...

Bergler impliseer dat die tipe humor wat Malherbe die "hoëre humor" noem, 'n opstand is teen hoëre magte, teen die onverklaarbare vrese, teen moreel-afdwingende gode. Die vernietiging van die *logiese orde* is só 'n rebellie - teen die superego se suiwere, onsimpatieke logika (die rebellerende *id* werk altyd intuïtief en direkdrangbevredigend). Moderne moraliteit aanvaar die opstand teen Magte, mits dit omvorm is deur 'n kunstige werkswyse en gerig is teen die superego in plaas van teen die Magte direk; daarom is die humoristies-ironiese wyse van kommunikasie so populêr in die twintigste eeu.

Satire is, volgens Bergler, 'n masochistiese wens om gestraf te word aangesien die humor wat daarin voorkom nie versluier is nie, maar direk aggressief is. Die groteske word uit dieselfde prinsiep verklaar: die detail waarvolgens die kind bestraf is (of bestraffing vrees), word buite verband vergroot as verdediging teen die superego se aantygings; die groteske word 'n troefkaart teen moraliteit en ook ten spyte daarvan.

Moderne "wit" is skepties: "The blindness of pessimism pervades this kind of wit; it is directed at unwarranted self-confidence and [---] at any reliance on or trust in what is generally accepted as truth" (bl 106); dus 'n poging tot die invalidering van die outoriteitsfiguur (en dus die superego) se reg om skuld op te wek deur kritiek.

Pittige humor word ook dikwels aangewend as 'n afleidingsmeganisme ("diversionary tactic") om uit 'n vrees-veroorsakende situasie te ontsnap, deur byvoorbeeld seksuele toespeling in plaas van die seksdaad; vrees is 'n sterker motivering as beloning, glo Bergler.

Joodse humor is vol self-afbrekende gevatheid (dikwels gevind by Leroux byvoorbeeld ten opsigte van die "knolskrywerskap"; sy hoofpersonasies is ook dikwels Jode); sogenaamde *voorkomende ironie* laat die "masochis" toe om een tree voor die *onvermydelike aanval* van die teenstander te bly. Die implikasie van hierdie hoogs-logiese tipe humor is: Ek is slim, hoewel ek 'n paar foute het wat ek duidelik aan julle toon; dus is ek nog superieur, en nie in gevaar nie. Toegepas op Leroux lees dit: Ek is maar net 'n knolskrywer/-skepper en ek dui my tekortkominge duidelik aan, selfs deur karikaturisering of groteske beklemtoning; ek is egter slimmer en kundiger as diegene wat nie eens knolskrywers is nie - dus superieur en buite gevaar, minstens sover dit die verhaalsituasie self aangaan.

Die masochisme in die Joodse humor kan, volgens Bergler, gevind word by enige nasie, maar dit word beklemtoon deur sekere kondisies (wat ook by die Suid-Afrikaanse "kleurling" voorkom: Leroux speel dikwels met beide Joodse en Kleurling alter ego personasies in sy romans), naamlik "the seclusion, poverty, absence of opportunity and bitterness of life in the ghetto certainly favoured psychic masochism; so did the persecution and bias encountered outside the ghetto. On the other hand, the very same circumstances made for a high degree of resiliency - a prerequisite for the ability to 'take it' and a quality *essential for survival* when the conditions of life are difficult, if not impossible" (bl 112, my kurs).

Die lag van 'n gehoor is 'n aanduiding van hul (simboliese) meedoen aan 'n daad van aggressie jeens outoriteit en dus ook masochisties teen hul superego's gerig.

Bergler meen dat die siniese humoris homself probeer oortuig van sy eie aggressie, energie, dapperheid en intelligensie... Hy is egter so hard besig om sy eie verdedigingsmeganisme te organiseer, dat hy geen positiewe waardes erken nie. Dit kan herlei word na 'n vrees vir teleurstelling en die weemoedige vermoede dat hy dalk reg is dat daar in die lewe niks positiefs is nie.

Droë humor sien hy as litotes en ironie gemeng, met die aggressie teen die opvoeders gerig (bl 122). Makabere humor ontstaan uit die vrees vir liggaamlike skade / pyn en die dood. Aangesien die dood nie bekend is nie, vrees die mens iets waarmee hy bekend is in die plek daarvan, soos pyn, of "*intense loneliness*" (bl 134; soos Leroux dit ook ervaar.) Vrees is altyd 'n teken van gevaar, hetsy reëel, of psigies. Humor is dus 'n teken dat daar iets gevrees word/ gevrees behoort te word. Maar die ware oorsaak van die vrees is dikwels onidentifiseerbaar weens psigiese kamoeflering.)

Die rede dat domheid lagwekkend is, is omdat die lagter triomfeer oor sy eie gewete, aan wie hy 'n substituuat of sondebok kan voorhou.

"Humour appears only in desperate situations - situations brought about by the superego," sê Bergler (bl 165-6). Waar die normale mens sy kritiese observasies mag gebruik vir pret of genot, gebruik die neurotiese persoon die masker van "pret" om sy angs te verminder. Tans is die mens se "eksistensiële angs" vergroot (in vergelyking met die vorige eeue) en "neurotiese" humor word as "normaal" beskou. Weens groter angs is die simboliese aggressie (teen die angs-veroorsakende superego) groter en dus is humoristiese aggressie groter; die "comic strip" van vroeër het 'n "comic" - 'n strookprenteverhaal - geword waarin die wetenskapsfiksie saamgespeel het om galaktiese destruksie (so tipies van Leroux se latere werke) moontlik te maak: "a murder is no longer enough; the detective [---] story has become tame. Now whole continents and galaxies are marked for uncanny 'destruction' and 'domination'. In short, the

defense against masochism is enlarged and intensified" (bl 166).⁶⁷

Satire word deur Bergler beskou as "ocular malice", 'n selektiewe vermoë om slegs die donkere en kleinlik-belaglike sy van menslike gedrag te sien - hy sê die satiris moet foutvind om veilig te kan voel; hy soek altyd na 'n sondebok vir sy eie skuldgevoelens. Die doel van ironie weer is altyd aggressief en verklein 'n teenstander tot 'n absurditeit. Drie tegnieke van die ironie word onderskei, naamlik (1) vergroting; (2) verteenwoordiging deur die teenoorgestelde (byvoorbeeld 'n belediging vermom as 'n kompliment); (3) die letterlike interpretasie van die opponent se opmerking en die vergroting daarvan.

Onwillekeurige lag is onskuldig (dog nie altyd skadeloos nie), maar Bergler onderskei ook *korrupte* lag wat by drie situasies voorkom:

(1) anti-enigiets wat nuut is, of dit goed of sleg is - weens die vrees en verwerping van iets wat nuut, dus onbeheerbaar en potensieel gevaarlik, is;

(2) "directed" lag wat gebruik word om 'n goeie saak of te bevoordeel of te benadeel - soos as 'n diktator sy ideologiese opponente altyd belaglik voorstel (veral gevaarlik as dit met haat saamgaan, soos in die Nazi's se bespotting van die Jode);

(3) "prostituted" lag, waar die lagreaksie ten alle koste die hoofdoel is en enige persoon opgeoffer sal word om hierdie doel te bevredig.

67 My kennis van die sielkunde strek nie ver genoeg om al Bergler se uitlatings oor die sogenaamde masochisme te kan evalueer nie, maar - hoewel ek skepties staan teenoor so 'n eensydige beklemtoning van wat vir my lyk na 'n negatiewe, selfs destruktiewe menslike eienskap - sy ontledings van die humor-fasette is baie interessant, aanvaarbaar en beslis van nut by die beskouing van Leroux se werk.

Bergler assosieer dus beide die lagaksie en die doelbewuste skepping van 'n situasie wat die lagaksie sal uitlok, met aggressie en die lag word gesien as 'n wapen, hetsy om aan te val of om te verdedig, of anders as 'n poging tot ontwapening van die teenstander.

1.2.4.11 Marie Collins Swabey

In *Comic Laughter: a philosophical essay* (1961) sê Swabey dat iets weens interne teenstellings lagwekkend is, "because of a certain inconsistency in its referent" (bl 4). Volgens Swabey se diagrammatiese voorstelling op bl 6, is humor 'n onderafdeling van die lagwekkende en word gegroepeer saam met byvoorbeeld die komiese, gevatheid, satire, ironie, die amusante, die groteske, en gekke belaglikhede. Die komiese omvat hiervolgens die oppervlakkiger lag-meganismes wat voorkom in handeling, spraak en sensuele voorkoms terwyl *gevatheid* die droogste, mees intellektuele uitdrukking van ongerymdhede verpersoonlik. Humor word omskryf as simpatieke stimulasie en ook verslag van diepgaande "prosesse" (blykbaar denk- of redeneringsprosesse wat die lagreaksie veroorsaak). Onder satire word ingesluit die parodie, travestie, "burlesque" en afbrekende mimiek of na-apering; die ironie word later in groter detail bespreek.

Ander elemente hierbo genoem, word kortliks soos volg omskryf: "the whimsical - something evanescently fanciful with a slight comic twist", "the grotesque - something stimulating, exaggerated, fancy, but bizarre & odd, more than simply incongruous; related to the weird", "the weird - something in which the gruesome, horrible or ghastly appear in association with the fantastic; almost eclipsing the sense of comic incongruity" en "the ridiculous - something incongruous that is worthy of ridicule, or contemptuous

laughter". Daar word deur 'n "etc" aangedui dat daar verdere bronne van die lagwekkende ook geïdentifiseer kan word en bygevoeg word in die skema, sodat verdere elemente van die lagwekkende ingesluit kan word.

Problematies is egter die benoeming van die skema as "The comic or the ludicrous" terwyl "the comic" direk hierna binne die skema ingesluit word. Die implikasie is dat daar twee soorte komiek bestaan, naamlik alles wat lagwekkend is, sowel spesifieke oppervlakkige gedrag wat lagwekkend is. Ook word onder *humor* die "deeper processes" nie presies omskryf nie en die verband tussen humor en die lagwekkende is onduidelik weens die obskure verwysing na "sympathetic stimulation" - dit lyk hier of Swabey onder humor iets verstaan wat soortgelyk is aan Malherbe se "hoëre humor"; tog word later byvoorbeeld ook "ongetemde uitdrukkings van humor / genot" onder die begrip humor aangedui (soos op bl 76). Verder blyk dit dat Swabey die ironie, satire, groteske ensovoorts sonder meer as lagwekkend aanvaar sonder inagneming van 'n moontlikheid dat van hierdie sake dalk ook kan bestaan sonder om noodwendig lagwekkend of "komies" te wees.

Swabey beskou die herkenning van die lagwekkende as 'n intellektuele proses, en sê dit berus in kontradiksies. *Metafisiese persepsie* is nodig om die strukture van die waarheid en die realiteit te ontdek - "the standpoint of the comic raises itself, as it were, above the world, seeking to elude error by adapting an implicitly universal outlook and to survey events with an impartial eye" (bl 12). Die humoris egter groepeer ongerymdhede in 'n meer begrypbare geheel en voel empatie met selfs die absurdste, onvanpasste karakter weens sy transendensie of kosmiese persepsie. Volgens hierdie siening kom wel beide die komiek en die humor voor by Leroux: sy werk is deurspek met onbetrokke en soms terloopse komiese verwysings en beskrywings - in boeke soos *Die mugu*, *Die derde oog*, of *Magersfontein*, *O Magersfontein!* is daar geen duidelike tekens van empatie by die skrywer/verteller nie, terwyl in boeke soos *Na'va*, *Isis Isis Isis* of *18-44* daar tog empatie is met die karakters, of minstens met van

die karakters, en kan daar ook 'n duidelike poging tot die sintese van ongerymdhede waargeneem word.

Die lagwekkende is moontlik weens die denke se vermoë om objektiewe irrelevansie te kan bepaal teen die logiese struktuur van alles binne sy verwysingsveld. Komiese lag bied die plesier van liggaamlike ekwilibrium (weereens verwant aan Galenus se "humores") en meer nog, 'n gevoel van algehele welsyn en harmonie. "The comic involves an affirmation of life," sê Swabey, en voel dat die moderne neiging om moord, massadood ensovoorts as lagwekkend voor te stel, gesien moet word as "aesthetic confusion"! Tragedie en komedie soos volg vergelyk:

TRAGEDIE

1. Gevoel van vrees en bejammering, by aanskoue van menslike bestaan
2. Onsekuriteit, bedreig
3. Vrees oor eie onbenulligheid
4. Gekonfronteer met komende vernietiging
5. Morele wette lei tot 'n *sin vir balans in die aard van dinge*
6. Totale lewenskemas en waardes bedreig

KOMEDIE

1. Bestaan is vol absurditeite wat lag wek
2. Teenstand word op lughartige wyse hanteer
3. ALLES is relatief
4. Lewenswaardes nie finaal bedreig nie
5. Toepaslikheid lei tot 'n *sin vir balans in die aard van dinge*
6. Lewenskema word aangepas of bevestig.

Die lagwekkende moet altyd logiese verbande beklemtoon, al is dit deur teenspraak; dit kan nooit "brabbel" of volkome onsin wees nie: "The ludicrous encounter must yield not blindness but an insight. Awareness of the comic requires an

intellectual process, not mere confrontation of a blank wall but perception of a point" (bl 15). Komiese ongerymdheid, sê Swabey, spruit uit òf 'n oortreding van ons onmiddellike verpligtinge (soos 'n skielike afwyking van ons konvensionele kodes, of waar ons kodes bots), òf, wanneer ons bewus word van so 'n oortreding van basiese ingeslote logika in ons denkprosesse, "reductio in absurdum" genoem (bl 18).

Die humoris wyk doelbewus af van konvensionele kodes; hy verkry 'n komiese effek deur 'n vreemde element of karakter aan 'n bekende sisteem te koppel, of deur opponerende standpunte terselfdertyd te beskou, sodat daar 'n botsing van kategorieë plaasvind. Albei is werkswyses van Leroux: eersgenoemde kom in al sy werk voor, meesterlik in *Onse Hymie*; laasgenoemde word byvoorbeeld goed aangewend in *Sewe dae by die Silbersteins*.

Reductio in absurdum is 'n selfweersprekende logika en amoreel, meen Swabey: deur alle konvensies en kodes te verbreek, vernietig die skrywer die sisteem waarin hy werk, en dus homself: "if total amorality be the postulate of the comic the same irresponsible, unscrupulous treatment meted out to the puppets may be allotted to the puppeteer. [---] In destroying respect for the subject matter, respect is also destroyed for its proponent [---,] the game becomes suicidal, self-refuting" (bl 22). In Leroux se oeuvre vind ons 'n aanwending van hierdie self-destruktiewe neiging as die alter ego personasies van boek tot boek al hoe meer doelbewus (lyk dit) betrokke word in 'n poging tot self-annihilasie. Dit sou dus deur die kuns - of deur die vernietiging daarvan - moontlik word om die grootste vrees, naamlik vir die dood en die eensaamheid van die dood (soos deur Bergler geïdentifiseer) te konfronteer en, deur die simboliese vernietiging van die kuns(-vorm), te oorwin. Hierdie eienskap van "die komiese" (of weens die "diepere verwysings", van humor) is belangrik: die werklikheid kan deur die spel deurleef word, maar die deelnemer kan te enige tyd homself onttrek en sê: Ek het maar net gespeel; ons het almal gelag - ook my aanklaers; ons het dus saamgestem dit

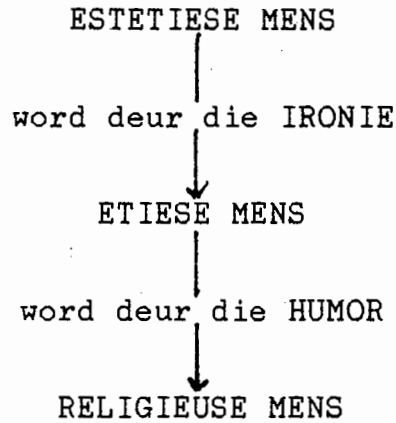
was net 'n grap: ek is dus nie skuldig nie en mag nie gestraf word nie.

Die ironie - veral die sarkasme - bied op ernstige vlak ook dieselfde verdediging, maar sonder om die illusie te wek van 'n spel. (In Shakespeare se *Julius Caesar* hou Mark Anthony by sy belofte om nie sleg te praat van Brutus nie, maar deur sy herhaling van "But Brutus is an honourable man" in kontras met die situasie wat hy uitbeeld, wek hy die skare se haat jeens Brutus en die samesweerders.)

Volgens Swabey is daar 'n verskuiwing van gevoelsbetrokkenheid tussen komiek en humor, wat soos volg voorgestel kan word:

| KOMIEK | (SATIRE) | HUMOR |
|--|---|--|
| Moderasie van denke en gevoel - by intellektuele komiek is hierdie moderasie duideliker | (Sterker emosionele element: gewoonlik antagonisme vermom deur "mental ingenuity") | Gevoelselement predomineer by ongetemde uitdrukkings van plesier of genot |

Die komiese karakter word verobjektiveer, dus verklein, gerelativeer en gedegradeer; hy verloor sy vryheid van optrede en word beheer deur meganismes (soos deur Bergson omskryf) of omstandighede of die noodlot. Die suiwer komiese berus op ongerymdheid en het geen ander doel (soos ontluistering, by satiriese vorme van die lagwekkende) nie. Freud se "harmless wit" is dus deel van die suiwer komiese. Swabey aanvaar verder Kierkegaard se teorie dat ironie en humor (as tipes van die komiese) grense aandui in die mens se ontwikkeling:



Die proses word soos volg omskryf: op die estetiese vlak is daar onmiddellike sensuele bevrediging, sonder bewussyn van kontradiksies - alles word voor die voet aanvaar, en die Skone word uitgesoek en geniet die volle aandag. Dit lei tot 'n gevoel van verveling, leegheid en betekenisloosheid. Dan ontdek die mens dat idealiteit en voorkoms van verbygaande aard is; die ironiese kontradiksies tussen verborge realiteit en uiterlike voorkoms, tydelikheid en ewigheid, die relatiewe en die absolute. Wanneer die eie relatiwiteit aanvaar word, vorder die mens na 'n etiese bestaanswyse: in 'n wêreld vol foute en absurditeite, probeer hy korrektief te werk gaan. Hy twyfel aan sy ou geloof en sy kultuur, wat kragteloos geword het, en hy aanvaar heeltemal die verantwoordelikheid vir die worsteling om 'n morele lewe te lei - dis 'n stryd waardeur die mens sy plek vind in die gemeenskap en in 'n *menslike* wêreld.

Humor lei tot eensgevoel met andere en verskaf insig in die universele binne die bekende; dit los die ongerymdhede van die aardse bestaan op in 'n omvattende harmonieuse geheel. Soos die ironie verskaf dit insig in relatiwiteit, maar bevat ook die erkenning van die mens se verantwoordelikheid én sy onvermoë om te voldoen aan die idealiteit; dus is *lyding* deel van sy bestaan. Dit lyk dus tóg asof Leroux aan hierdie vereistes van Swabey se omskrywing van humor voldoen: as satiris het hy immers 'n korrektief vir die menslike gedrag

as doel, maar sy werk is ook teken van sy desillusie met die mens wat die idealiteit uit die oog verloor het en tevrede is met sy materialistiese lewenstyl.

Kierkegaard sien bogenoemde "onvermoë" as menslike skuld (waarmee hy - volgens Bergler se teorie - dus genoodsaak sou word om straf, of lyding, uit te lok weens sy masochistiese tendens). Hierdie faktore lei tot lydsame "repentance [---] with the leap of faith, by which [---] one feels related to an eternal blessedness" (bl 95). Die humoris vereenselwig hom met pyn, neem 'n hoër waarnemingspunt in, en "maak 'n grap" waarmee hy die algemene swaarkry-lot van die mensdom beklemtoon.

Swabey kritiseer Sully se beskouing dat humor 'n *stille* genieting van lagwekkende dinge is en sê "the deliverances of humour are often turbulent, unsubdued and uproarious [---]. Humour may show itself in pranks, horseplay, practical jokes, in the odd appearance or erratic behaviour of clowns, freaks and fools, in things which excite strong reactions" (bl 88). Die sake hier genoem is dan ook tipies van die humoristiese personasies by Leroux, hoewel die karakters self selde tekens toon van 'n diepere, universele begrip en aanvaarding van eksistensiële pyn; Leroux het wel so 'n begrip en die prettige gekskeerdery van sy karakters, dikwels narre-tipes, kan met die skrywer self verbind word deur die alter ego verskynsel.

Die feit dat die humoris kommunikeer deur sake wat "sterk reaksies opwek" soos die "freaks" deur Swabey genoem, is dalk 'n leidraad vir die keuse van karakter-tipes by Leroux. Dis juis die karikaturisering van die personasies wat hulle beide aangryplik en onthoubaar maak, wat hul 'n bestaansreg gee binne die fantasie-wêreld wat Leroux skep. Die leser voel sterk oor sulke "freaks" en word dus (hetsy soms deur weersin) emosioneel én intellektueel betrek by hul lotgevalle.

Die humoristiese storie is, volgens Swabey, afhanklik van die wyse waarop dit verhaal word en nie net van pittige insigte nie. Dit het 'n psigiese en teatrale effek op die aanhoorders, wat vasgevang word in die verhaalverloop soos in 'n spel: dit hou dus verband met die dramatiese voorstelling, selfs in prosavorm - myns insiens bereik Leroux hierdie effek veral in *Na'va*, *Magersfontein*, *O Magersfontein!* (wat die film-tafereel beide as grondstof en as aanbiedingsmetode bevat) en *Onse Hymie*.

Omdat Leroux se humor satiries is, kan die volgende omskrywing deur Swabey dus nie direk op hom toegepas word nie: Swabey beskou die humoris as iemand met 'n diepe begrip van die lewensprobleme, 'n verbeeldingryke simpatie met die onderwerpe van sy grappigheid, 'n genieting van die wêreld soos hy is, met al sy defekte. Dit kan die satiris nie: hy móét kritiek lewer om 'n korrektief aan te bied, veral as hy -soos Leroux doen - karakters skeep as simbole eerder as realistiese weergawes van die werklikheid.

1.2.4.12 Dr Martin Grotjahn

Baie van die voorafgaande idees kom (ook) voor in sy boek, *Beyond laughter* (1961), maar veral van nut hier, is sy insigte oor die onderskeid tussen humor en gevatheid, en sy verwysings na Joodse humor: "Wit" is verwant aan aggressie, antagonisme en sadisme, terwyl humor verwant is aan depressie, narsisisme en masochisme; albei is egter vol aggressie, óf teen ander, óf teen die self. Die Joodse grap, sê hy, dra slegs 'n masker van masochisme: eintlik stel dit voor, oorwinning deur skyn-verloor. Die grappmaker deflekteer sy aggressie jeens sy vervolgers na homself, maar omdat almal - behalwe die "dom" vervolger - bewus is van sy ware gevoelens, is hy 'n oorwinnaar in plaas van 'n verloorder.

By Leroux word hierdie "onskuldige" aanvalstegnieke veral aangewend deur sekere minder outoritêre karakters (ondergeskiktes in die samelewing) soos die kleurling personasies, die opstokers of die sigeuners. Hy blyk meestal onbewus te wees van hul aanval; die bewussyn daarvan lê by hul skepper, wat hul ook as alter ego-figure gebruik om dus sy eie "grap" op die mensdom te speel. Weens die ras- of nasionaliteitsgebondenheid van sulke karakters, wek hul 'n soort "nasionaal-masochistiese" humor op wat lei tot eenheid waarin almal tot oorwinning saamgesnoer word, ten spyte van uiterlike, fisiese lyding. Só word die leser dus ook saamgesleep deur die vloed en die vuur waarin Leroux sy kosmopolitiese karakters dompel.

Theodor Reik (1888-1869) beskou ook (in 1962) die verskynsel van Joodse humor en onderskei die volgende doeleindes of funksies:

1. om ontspanning te bring te midde van die konstante hewige stryd met die sigbare (ander mense, ander nasies; ook ander Jode) en die onsigbare vyand (insluitende God);
2. om dié vyand af te weer, maar hom terselfdertyd aan te lok (byvoorbeeld vir verdere aanvalle, of om hom te kan dophou met die doel om voorbedag te wees op 'n aanval);
3. om homself en sy ware gedagtes te verskans agter die humor.

1.2.4.13 George Mikes

Volgens *Humour in memoriam* (1970) beskou Mikes wreedheid as 'n bestanddeel van humor, wat in die moderne tyd veral ontmasker staan weens groter sosiale verdraagsaamheid. Twee ander essensiële elemente van (moderne) humor is wysheid en selfspot. Die aggressie in humor dien as 'n fopspeen vir die moderne mens wat vermaak en bevredig word deur grootskaalse "ware" destruksie ten spyte van humor. Humor is aggressief en dis altyd so; onsinnige humor is self 'n aggressiewe handeling, 'n rebellie teen die aanvaarde bestaande orde. By Leroux is hierdie rebellie natuurlik tematies van die grootste belang, soos ook die grootskaalse destruksie wat deur sy oeuvre voorkom.

Mikes glo dat alle humoriste 'n toelaatbare uitloop soek vir hul aggressie; 'n sin vir humor dui op 'n sin/ aanvoeling vir proporsie, want sulke persone sien die lagwekkende in alles, ook in hulself. Hy beskou die humoris as 'n verwende kind-figuur wat bekend is met die wêreld se swaarkry, maar weier om die opsigtelike feite van dié wêreld te aanvaar. Hy is vasbeslote om die wêreld te sien as 'n gemaklike, rooskleurige plek - al weet hy dat dit nie regtig so is nie. Humor is hiervolgens dus 'n verdediging teen die depressie of selfs nihilisme wat gepaard sou gaan met die erkenning van die bestaanspyn.

Mikes aanvaar ook dat masochisme onderliggend is aan baie soorte humor, en veral waarneembaar is in ironie wat teen die self gerig is, soos in Joodse humor. Die masochisme ontstaan weens die vrees vir seerkry - "self-straf" word dus gematigd toegepas vóórdat ongematigde "straf van buite" toegepas kan word, in die hoop dat laasgenoemde dus onnodig sal blyk en verhoed kan word.

Humor, glo hy, kan nooit "groot" kuns wees nie: Waar tragedie geheel en al indelf in die dieptes van die menslike siel én die gevolge hiervan dra, kan humor (in die vorm van die komedie) slegs wegswenk van die realiteit, dit laat ontplof in brokkies wat belag kan word, die realiteit sy fut (of mag om impak te maak op die mens) ontnem, die spanning laat oplos deur kwinkslae en dan weghardloop van die finale werklikheid. Daar is dus geen voortgesette spanning en ook dus geen emosionele uitputting nie.

Tóg bevat humor meer wysheid as groot tragiek, en is humoristiese karakters meestal wyser as die roekelose en onverskrokke tragiese held. Humor se funksie is om die mens gerus te stel of te vertroos; dit help om hom los te maak van 'n treurige, soms onuitstaanbare situasie; dis 'n "veilige" manier om aggressief op te tree; dit probeer om aanvalle af te weer of onnodig te maak.

1.3 Gevolgtrekkings oor die teorieë oor humor

Hierdie kort samevatting is nie bedoel om weer 'n oorsig te gee oor die teorieë nie, maar eerder om aan te dui wat die uitgangspunt sal wees vir die tweede deel van hierdie ondersoek.

Dit is duidelik dat in die vele bespiegelings omtrent die aard, die funksie en die toepassing van humor, met sy aanverwante sake soos die komiese, of sy onderafdelings soos die satiriese humor, daar heelwat oorvleueling voorkom, maar ook heelwat kontradiksie. Daar is diegene wat glo dat humor nie "snaaks" is nie, maar amper 'n godsdienstige uitdrukking van versoening is, terwyl ander glo dat alles wat lagwekkend is (of belaglik is) humoristies is, dat humor aan komiek gelyk gestel kan word.

Die term self het ontwikkel uit die waarneming van 'n spesiale soort "ongerymdheid", naamlik die wanaanpassing van sekere individue in 'n gebalanseerde samelewing; die poging tot korreksie van hierdie anomalie is terselfdertyd ook 'n aanduiding van "superioriteit", dat sekere persone hul bekwaam ag om hul medemens se optrede te kan kritiseer en te probeer verander. Tóg is dit nodig dat daar diegene sal wees wat wel intelligent en wys genoeg is om 'n idealiteit te kan voorstel én om die samelewing die weg daarheen te wys. Dit kan gedoen word deur te preek, deur geweld of dreigemente toe te pas, ...of deur te lag.

Al die verskyningsvorme van die lag is hier vir my van toepassing: plesierige lag is soos 'n stukkie hemel - dit suggereer dat die toestand en situasie waarin die een wat lag verkeer, wenslik is en nagestreef kan word; aanvallende of verdedigende lag het gewoonlik 'n soort strewe na die optimale oorlewing van óf die individu óf sy groepsverband (byvoorbeeld sy familie, ouderdomsgroep, geslagsgroep, kultuurgroep, nasie of spesie).

Die verband tussen die humor en die ironie is dus altyd inherent teenwoordig wanneer die bestaan krities beskou word (soos deur 'n skrywer), want die kontras tussen dit wat is en dit wat gewens word, sal altyd daar wees; die mens is altyd gerig op iets méér, iets beters, selfs die immorele mens, wat as sulks beskou word juis weens sy neiging om sy eie lewe gemakliker, plesieriger, magtiger of vermaakliker te maak. Die meeste teoretici sien die ironie blykbaar as 'n aanduider van die kontras tussen idealiteit en realiteit, die komiek as 'n bevestiging en meewarige bespotting van hierdie kontras en die mens se vermoë om dit te oorbrug, en die humor as 'n poging om die kontras te verstaan en te verminder. Die moderne, gewoonlik siniese, humoris besef blykbaar die futiliteit van so 'n versoeningshandeling, maar gaan in elk geval voort met sy selfopgelegde "taak"; dit maak hom 'n gek, 'n nar, 'n persoon wat self bespot kan word. Leroux doen dit deur middel van sy alter ego-personasies, veral die "knol"-skrywer.

Bergler (1956:32-31) vat die kontradiksies in die teorieë oor humor soos volg saam:

1. Lag toon genot / pyn: Plato, Descartes (ens) teenoor McDougall
2. Lag is instinktief / aangeleer: Eastman en McDougall teenoor die res
3. Lag is aggressief / nie: Plato, Hobbes, Bergson, Ludovici (en andere) teenoor Voltaire en Eastman
4. Lag is moralisties doelbewus korrektief / spontaan: Jonson teenoor Dryden
5. Alle terminologie is deurmekaar en word onbeheersd aangewend (bv humor, gevatheid, komiek ens)
6. Lag is psigies / fisies verklaarbaar: Spencer en Freud teenoor Eastman (en andere)
7. Lag is primêr sosiaal / nie: Bergson, Paddington teenoor die res
8. Lag is 'n psigiese / estetiese saak / problematiek: Richter, Lipps, Fischer, Vischer (en andere) teenoor Freud, Bergson, Bergler (en andere)
9. Lag is uitsluitlik 'n menslike eienskap / nie: Darwin, Eastman teenoor die res
10. Kousale teorieë toon min of geen ooreenstemming met mekaar, of met die realiteit nie
11. Lag omvat emosie (baie / min) / geen emosie nie: Bergson teenoor Greig teenoor Eastman teenoor die res
12. Lag word beheer deur onderbewuste / onbewuste / bewuste denke: Freud, Bergler teenoor die res.

Tog is dit nie nodig om die begrippe te vermy bloot omdat hulle verwarrend blyk nie. Soos wat die mens se insig in sy

hele situasie en in sy eie psigofisiese prosesse vergroot, sal ook sy gevoltrekkings oor sy wêreld én sy reaksies daarop verander of aangepas word. In *Die smal baan* (1971) onderskei F I J van Rensburg, na aanleiding van die ontwikkeling in die Afrikaanse letterkunde, "‘n veredelende ontwikkeling in die speelse", naamlik die fases van (1) boerse humor; (2) parodiese humor; (3) satiriese humor; (4) baldadige humor (wat al die vorige vorme ook gebruik, maar die spel-aard van die kommunikasie beklemtoon); (5) ironiese humor; (6) makabere humor (wat al die soorte humor aanwend in ‘n tegnies-geïntegreerde geheel). Hierdie fases is - soos alle letterkunde - ‘n reaksie op die tyd waarin dit ontstaan, deur ‘n *spieël* daarvan te wees, of ‘n *opstand* daarteen. Volgens sy definisie sou Leroux se humor dus makaber wees (aangesien alle vorme van die humor deur hom aangewend word) en dus is die gebruik van die groteske of die simbolisering of karikaturisering van sy karakters heeltemal gepas.

Ook Harry Levin in sy inleiding tot *Veins of humor* (1972) beklemtoon die verband tussen die tipe humor wat gebruik word en sy ontstaansgebied en -tyd; die algemeenste humor in die twintigste eeu is die absurde en groteske humor (met insluiting van die makabere).

Die uitgangspunt vir die ondersoek na humor in die onderskeie romans van Leroux, sal dus wees dat onder "humor" verstaan word:

- alle vorme van die komiese
- alles wat lagwekkend is of poog om lagwekkend te wees, insluitende die ironiese, satiriese, groteske, absurde (ens) humor-verskynsels
- enige gedrag (of personasie wat sulke handelinge uitvoer) wat ongerymd, anachronisties, onvanpas (ens) is by dit wat algemeen as die norm aanvaar word, mits sulke gedrag nie vreeswekkend of bloot skokkend is nie: wanneer die afwyking nie deur die lagreaksie beheer,

afgeweer of gestraf kan word nie, is dit nie meer lagwekkend of humoristies nie

- enige handeling (met die insluiting van gedagtes of woorde, of direkte kommentaar deur die outeur) wat repliek lewer op ander handelinge, of dit kritiseer of aanval op verbloemde wyse deur komiese of grappige voorstelling, of deur onbenullighede (of skyn-onbenullighede), onderstelling, hiperbool, skyn-nederigheid (ens)

- enige aanduiding van onaanvaarbare toestande in die samelewing op só 'n wyse dat die leser self nog kan kies of hy met die aanval saamstem of nie, sonder om persoonlik benadeel te voel, weens die skertsende inslag van die aanval

- alles wat snaaks, grappig, verspot, absurd (ens) voorkom sonder dat daar noodwendig 'n "verhewe" doel (byvoorbeeld die versoening van uiterstes) duidelik blyk uit die belaglikhede.

2 Die aanwending van humor as oordraer van betekenis in die werk van Leroux

2.1 Inleiding

Wysheid kom uit die swart kelders, maar wysheid het 'n lughartigheid nodig om te ontplooi"¹

*Alle vorms van verlossing en bevryding is lewensgevaarlik.*²

Aldus Leroux die *raison d'être* vir die waargenome humor/ lughartigheid in sy romans: Die mens moet bevry/ verlos word; hy word verlos deur die wysheid; omdat dié verlossing gevaarlik is, moet die wysheid oorgedra word deur die masker van die humor/ lughartigheid. Dié stellings (pre-supposisies) van Leroux gee aanleiding tot die volgende vrae:

(1) Waarvan moet die mens bevry/ verlos word? Die oeuvre verskaf heelwat moontlikhede: - van die Bose³; van sy mites wat betekenisloos geword het; van die "outochtone skimme in sy onderbewuste"⁴; van sy gebondenheid aan 'n vruglose bestaan⁵...

1 "swart kelders" verwys na die onderbewuste

2 Na 'va bl 119

3 wat, soos Azazel, 'n offer eis

4 *Hilaria*, karakterlys

5 *Die mugu*

(2) Wat is die oorsprong van die wysheid? - Vir Leroux is dit die mite, maar wel die volmaakte mite, die een wat nog tot stand moet kom.

(3) Wie is die oordraer van die wysheid? - Dis, onder meer die "knolskrywer" Leroux (ook verteenwoordig deur heelparty alter/ego-figure): "Want wat anders is Le Mat, die bleddie fool, as 'n blinde dwaas wat die goddelike vonk in homself waan?"⁶. Elkeen van die sogenaamde humoristiese personasies in die oeuvre onthul 'n stukkie/ "vonk" van die bevrydende wysheid.

(4) Watter gevaar hou dié verlossing in? - Dis die destruksie, die eensaamheid, die dood.⁷

(5) Hoe kan die humor die gevaar afweer? - Die moontlikhede blyk uit die eerste deel van hierdie ondersoek: humor vermom/ kamoeffleer die opstand van die individu teen sy gebondenheid; dit laat die erns lyk na spel; dit sus die "teenstander" sodat die slagoffer 'n kans gegun word om van die noodlot te ontsnap.

Die setel van die bevrydingsaksie in die werk van Leroux word dus gevind in die optrede van die komiese/ humoristiese personasies wat hy skep en herskep om die verlossingswerk voort te sit. Elke konfliktsituasie in die romans word as't ware 'n oefening, 'n maneuver, 'n voorspel tot die finale (en werklike) stryd teen die verganklikheid. Deur die gevaar te herskep in verskillende vorme, en deur die hertoetrede tot die stryd daarteen deur die tragi-komiese held, word daar gepoog om die gevaar te ontluister; dit word geparodieer: deur die parodie word gepoog om die bestaan en bedreiging van die bose te reduceer tot iets onskadeliks.⁸ Die funksie van die humoristiese personasie is dus eerstens om die situasie

6 Na'va bl 12

7 Soos veral gedemonstreer in die "sondvloed" en die "vuurdood" in *Magersfontein, O Magersfontein!* en *Onse Hymie*

8 Na'va bl 68

daar te stel, om die verhoog in te klee vir elke nuwe voorstelling van die goddelike-tragikomedie-in-die-kleine; tweedens, om deel te neem aan die spel, hetsy as slagoffer, profeet of bullebak; derdens, om die aanslag van die Bose te oorleef, om dus as 'n rituele agent op te tree en die leser/toeskouer só te lei tot bevryding.

Humorverskynsels in die tweede tot en met die elfde roman word nou ondersoek. Elke boek word eers afsonderlik beskou en dan sal daar gepoog word om ontwikkelingslyne aan te dui; veral ook om 'n kompositum-beeld van die humoristiese personasie deur die oeuvre aan te dui.

2.2 Humorverskynsels in die romans

2.2.1 Hilaria

Met *Hilaria* is 'n verandering in die skryftrant van Leroux opvallend. Die gedrae introspeksie van *Die eerste lewe van Colet* is hier vervang deur 'n ligter, meer ironiese trant wat die indruk van die oomblik beskryf sonder om diep te besin oor die beduidendheid daarvan.

Die parodiërende inslag is dadelik opmerklik. Daar word gesoek na brode en visse;⁹ rooi wyn is gehou vir 'n spesiale oomblik, maar die oomblik van verlossing is onbekend. Die ontmoeting vind plaas op 'n *nagemaakte* skip; hulle word bedien deur die "seevaartkelner" wat nog nooit op 'n skip was nie; die tipiese skrywerskepping, die "geromantiseerde plaasvervanger", is versier met valse "verguldsels"; die karakters is "harlekyne" (bl 8).

9 Die simboliek word op bl 19, 30 en 33 deurgevoer

Op bl 11 is daar 'n aanduiding van die ritueel waardeur die mens gebonde is en tog oorleef, waarvan hy met behulp van die humor kan/ moet ontsnap: "In 'n beswymende oomblik is daar geen verlede en geen toekoms nie"... die individu word "gedra deur die massa", saamgebind deur die "kollektiewe uitbundigheid." 'n Jungiaanse see, "myle diep", bring die verbinding met ander mense, ander tye, 'n oorkoepelende onderbewuste waaruit situasie en personasies telkens na die bewussyn dein. Hieraan word dan ook die karakters vir die skrywer se voorgestelde stryd teen die bese ontleen. Uit die kollektiewe onderbewuste soek die skrywer na die ontbrekende patroon (bl 12). Die parodiëring van die kosmiese stryd om lewe en dood (*Da-sein* en *Nie-sein*) word voorgestel deur "'n skaakmat in die klein skaakspel in die groot skaakspel" (bl 13). Colet se pa is dood aan "kanker van die siel" (bl 16). Colet word gestraf deur 'n "merk van Kain"; hy sink weg in 'n "kernslaap"; die leser word dan skielik gekonfronteer met 'n visioen uit die onderbewuste, 'n profetiese roeping van die Leroux alter-ego: "Hoog bo die woud en die meer. Blinkende staf in sy hand. Heerser." (bl 17).

"Julius Johnson Siener" (bl 27), die "reus" met 'n "vistablik oor die land", is die meganistiese verpersoonliking van die Bese, die sielloos.¹⁰ Hy is die antitese van die ware siener wat wysheid en verlossing kan bring. Hy vang die mensdom al hoe meer vas in sy web van plastiekblindings (wat verhoed dat hulle "sien"). Dit verg die toetrede van 'n "aap van God"¹¹ om 'n "vonk van die ewigheid" te vang en dit aan die verlore mensdom - al is dit dan deur 'n "knol"-boodskap - te bring. 'n Eenvoudige tegniek van die ironiese werkswyse word gebruik om die waarheid agter die beskrywing van Johnson bekend te maak: die hiperbool word só kwistig aangewend dat dit absurd word. Die leser word sodoende gedwing om die teenoorgestelde te verstaan van wat gesê word: Johnson is allesbehalwe siener/ heldersienende (bl 27).

10 Volgens Bergson, die komiese ideaal

11 Soos ook die stotteraar, D H de Goede, *Na'va*, bl 129

Woordspel word saam met meganisering gebruik as reduksie-agente van Johnson se handlanger, Johnny Doepels, wat "soos 'n *kaartman* herverskyn" uit sy donker kantoortjie en dadelik die *kaart* waaraan Colet gewerk het, beetpak (bl 28, my kurs). Hierdeur word ook sy betoog oor die waarde van die *sielkunde* gerelativeer tot die leë woorde van 'n figuur wat reeds belaglik voorkom: Johnson se nuwe mondstuk is waardeloos, leeg.

Komies-ironiese effekte word verkry deur byvoorbeeld die naasmekaarstelling van die alledaagse en die "verhewe" - dikwels deur verwysing na die klassieke literatuur of na die mitiese in die algemeen. Sodoende word die verwagting van iets groots/ skokkends wat moet volg, opgewek, maar nie vervul nie. Die leser beleef die verrassing wat met 'n ongerymdheid gepaardgaan en dit lok 'n lagreaksie uit. Die teenoorgestelde gebeur ook, die alledaagse wat verwag word, word vervang deur 'n "verhewe" en dikwels onbegrypbare woord, sodat die leser lag uit empatie met die karakter wat nie duidelikheid kry oor sy alledaagse bestaansorde nie; uit magteloosheid volg die lagreaksie, om die angs te verbloem. Op bl 35 is 'n voorbeeld van 'n komies-ironiese situasie wat deur eersgenoemde tegniek bewerkstellig word: Colet "beroep hom op sortes vergilianse. Hy slaan die boeke oop en huiwer met sy vinger oor die vloek van Dido toe hy Lila se stem meteens [---] hoor" - die verwagting van 'n mitiese, globale versteuring van die orde weens die vloek, verval en word beantwoord deur die klein gedagte-sonde van Colet.

Die bewussyn van die gedurige vermenging van die mitiese en die alledaagse veroorsaak 'n algemene effek van relativering deur gelykstelling: selfs die oënskynlike verhewe sake word banaal. Deur die woordspel *groen lig : groendakkies* (bl 39) word die groen lig gerelativeer: die leser kan hierna nie sonder meer glo in die "betowerende" effek van die lig nie (bl 40). Suzanne word 'n "groen wasbeeld" (bl 40), "die groen vrou" (bl 41), "spookagtig" en 'n "gedaante" (bl 42); sy word grotesk voorgestel, 'n groen onwerklikheid. Ook die groteske besering (deur 'n skerppuntbalk wat hom teen die

vloer vaspen terwyl hy na die groen wese staar) van Jack Fourie word minder werklik, gerelativeer tot 'n toevalligheid: die toeval word net te groot om waar te wees; die empatie van die leser word verminder deur die ironie; hy word pyn gespaar - aldus *humor*.

In *Hilaria* word personasies geskep en soms herskep (uit *Die eerste lewe van Colet*) wat teen die einde van die boek herkenbaar is as karikatuurtekeninge, weliswaar elk met sy mitiese/ simboliese bestaansreg. Die karikatuur-/simbool-tipes word in die oeuvre telkens herhaal. Karikatuurtekening is die oorbeklemtoning van enkele eienskappe (veral fisiese trekke) ten koste van die res van die personasie. Die gevolg is 'n eensydige, dikwels komiese karakter, die tipe wat in strookfilms telkens herrys uit 'n situasie wat vir 'n mens fataal of minstens tragies sou wees.

Leroux se intriges toon dan ook dikwels ooreenkomste met hierdie (twintigste eeuse) wyse van bizarre, tragikomiese vermaak. Die karakters word dikwels vasgevang in 'n sirkelgang van futiele pogings om "iets"¹² te oorwin. Die karakters is gedurig in gevaar, kom dikwels met pyn/ die dood in aanraking, soos die wolf in die bekende "Roadrunner" geanimeerde filmreeks: hoe harder hy ook probeer om die voël te vang, hoe meer faal hy, en elke slag word hy self die slagoffer van sy lokvalle - rotse verpletter hom, bomme ontplof langs hom, hy val oor afgronde, motors ry hom om... As hy uitgebeeld was as 'n ronde karakter wat pyn ervaar en selfs sterf, sou die reeks tragies wees weens die empatie van die gehoor, in plaas van komies weens hul onbetrokkenheid by dit wat on-werklik voorkom. Dié soort karakters of karikatuurtekening verwek egter geen simpatie nie, veral weens hul kortsigtigheid wat verhoed dat hulle hul omstandighede kan oorkom. (Myns insiens is die mins-komiese sterfgeval van 'n Leroux-karakter die dood van Adam Kadmon Silberstein; hoewel hy fisies grotesk is, word mens betrokke

12 byvoorbeeld 'n teenstander, die noodlot, 'n problematiese situasie, 'n karaktertrek ens

by sy onvermoë om aanvaar te word, deur as't ware mee te doen aan sy stadige denkproses.)

By komiese lotgevalle is daar nie net 'n gebrek aan medelye met die slagoffer nie, maar ook empatie met die oorwinnaar wat, gewoonlik weens sy vinnige denke en insig, die verskriklikste aanslae op sy persoon en lewe oorleef. Dis hierdie geslaagde poging tot oorlewing wat die personasie humoristies/ komies maak eerder as tragies. Die komiese personasie leer nie uit sy omstandighede nie; die tragiese personasie leer en verander, maar te laat om iets aan sy situasie te doen; die humoristiese personasie verkry algaande meer insig en verander sy lewensverloop telkens, maar sonder dat hy die dood self kan oorwin: hy oorwin sy lotsgebondenheid op 'n geestelik-mentale vlak eerder as op die fisiese, en optimisme word gewek by die empatiese waarnemer elke keer as die pyn/ dood ontwyk of omseil of uitgestel kan word.

Die karakters wat opval as komiese tipes in *Hilaria* is Johny Doepels en Tamboer. Doepels het geen fisiese of psigiese eienskappe waardeur hy empatie kan wek nie. Hy is doelbewus geteken as 'n booswig en sy gedurig-verergerende fisiese abnormaliteite, sy vele beserings, versterk die beeld van onvolmaaktheid sonder om enigsins meegevoel te wek by die leser. Dié effek word onder meer bewerkstellig deur die karakter se "plastiese" waardes in sy eie mond te lê, deur teenstelling met die held/ anti-held, Colet, en deur die onemosionele opstapeling van sy vele ongelukke. Die Slamaaier, Tamboer (amper omgery in *Tamboerskloof* deur 'n dronk Colet, bl 60) verskyn en verdwyn enigmaties regdeur die verhaal. Hy word aan die leser eerder as aan Colet herkenbaar gemaak. Deur sy naamgewing word ritme geskep; hy kataliseer die gebeure; die toevalligheid word in hom verpersoonlik en 'n eie bestaansreg gegee; hy word dus méér as realiteit, deel van die mistieke en die mitiese in die roman. (Tamboer, onaangeraak deur pyn, gevaar of die dood, is 'n prototipe van die "kleurling" alter ego van Leroux, Garries - met wisselende voorname - regdeur die oeuvre.

Selfs in *Onse Hymie* oorleef hy al die katastrofes hoewel die "Jood" alter ego in die kombi sterf.)

Ander karakters is waarskynlik ook prototipes van figurante in die latere romans, maar hier is hulle nog nie komies/humoristies nie. Juis omdat die hoofkarakter, Colet, hulle as *mense* aanvaar: sy ma, sy vrou, sy vriende, sy baas. Die leser, in empatie met Colet, kan die karakters - hoewel hulle eensydig lyk en neig tot karikaturisering - nie sonder meer afskryf as absurd nie. In die grootste deel van die boek is hul funksie ernstig. Latere tipes wat ontwikkel uit dié karakters is byvoorbeeld die koue geliefde (Thelma; die Walkure-vrou in 18-44 ens); die gepynigde en groteske aardmoeder (Suzanne; die Hertogin in *Sewe dae by die Silbersteins* ens), die verkoopsman-stereotipe (Bill; Hymie ens); die verlamde/ gestremde geliefde (Lila soms, in Colet se verbeelding); die heks/ profeet - wat die ou orde probeer vernietig om plek te maak vir 'n "ewige" mite (Jambe; Juliana Doepels; Julius Jool ens); en die "bose" wat hom beweer ten gunste van 'n meganistiese, beheerde orde (Julius Johnson; Dries; Gudenov ens).

Heelparty teikens van die parodie in *Hilaria* is ook herkenbaar in Leroux se latere werke en word dikwels selfs uitgebrei om die kern te vorm van die intrige. In hoofstuk 27 is daar die oppervlakkige begrafnis wat in *Na'va* die verhaalkern word. Die indikasie van Colet se verhoudings met Thelma, Lila, Marie en Sara word uitgebrei tot die soektog na die dele van die self in 18-44 en *Isis Isis Isis*. Mama en haar kroegie is die tuisbasis in *Die mugu*. Die meganistiese inslag van Julius Johnson is uitgebrei tot die geordende Welgevonden in *Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel*, en die winkelsentrum Oita in *Die derde oog*. Flossy en haar mede-tiksters is voorlopers van die "vestale maagde" in *Sewe dae by die Silbersteins* en die skoonheidsgodinne in *Magersfontein, O Magersfontein!*. Die slagoffer is tematies in *Een vir Azazel* en die dood op persoonlike en kosmiese vlak word ontgin in *Magersfontein, O Magersfontein!* en *Onse Hymie*.

Sekere sake wat in hierdie boek slegs terloopse, ironiese verwysing ontvang, word ook deur die oeuvre as *leit-motif* aangewend, sodat hulle juis vanweë hul absurde beklemtoning deur byvoorbeeld herhaling, 'n dieper, simbolies-mitiese konnotasie verkry: getalle soos 23 (September), en sy verdubbeling 46; kabalistiese getalle soos 3 (soms deur absurde woordspel versterk, soos die drie dames in hulle verdriet, bl 105); 4 (sterre, geliefdes); plekke soos die park, bos en see (*Die mugu*, 18-44, *Isis Isis Isis*); rites (van inlywing, feesviering, dood).

In *Hilaria* vind ons dus die beginpunte van idees en stereotipes wat Leroux later onder 'n vergrootglas sal beskou en parodieer. Die humor in die roman word weerspieël in woordspel; relativering deur hiperboliese opstapeling en kontraswerking met die idealiteit; eensydige en afsydige karakterisering; die absurde verpersoonliking van die toeval tot bewuste katalisator van tematiese gebeure. Die humor is veral ironies van aard; dit vloei uit 'n verzet teen dié elemente wat die hoofkarakter, Colet (ook as mondstuk van Leroux), nie kan aanvaar nie en dis 'n terloopse eerder as 'n doelbewuste tegniek om betekenis (in dié geval die gevoel van ontnugtering en wanhoop) oor te dra.

2.2.2 Die mugu

Waar *Hilaria* nog gesetel was in die realiteit van 'n jong man se lewe, sy herinneringe aan die oorlog (akuut) en aan sy jeug (vaag), en uiteindelik sy dood - ten spyte van die toenemende ironie en die skreiende parodie van die mitiese fees, kom die leser dadelik agter dat daar in *Die mugu* op 'n ander manier geskryf word: surrealistiese, absurde verwysings en gebeure word opgestapel en die skrywer probeer nie eens om Gysbrecht as 'n oortuigende, realistiese karakter

voor te stel nie. Die intrige, plek en karakterisering word minder belangrik, ondergeskik aan die tema, soos aangedui deur die woorde van Juliana Doepels: "Want mugu sal die mens bly tot sy simbole ewig is. En sy mite ewig is."

Die personasies is grootliks karikature, ontmensde stereotipes. Waar in die vorige roman eintlik net Tamboer se naam só gekies is dat dit 'n aanduider word van tema en styl (soos wat hy ritmies deur die verhaal verskyn en verdwyn), word bykans elke karakter in *Die mugu* só vernoem dat daar minstens agterdog gewek word oor die eintlike implikasie van die naamkeuse, die bedoeling van die skrywer. Ook die aksies en woorde van karakters is meestal meganisties en eensydig en versterk die karikatuurindruk, dat ons te doen het met marionette wat na willekeur deur die skrywer gemanipuleer kan word. Soos Bergson voorspel het, stimuleer sodanige meganisering/ ontmensliking van die karakters en hul wêreld die leser/ waarnemer se lagreaksie.

In die inleiding word die tema van die verhaal (en grootliks ook van al Leroux se romans) aangedui deur Juliana se woorde omtrent die aard van die mugu: die mugu self is 'n stereotipe, 'n ongerymdheid, 'n ding wat nie pas nie; wat nie aanpas nie, en dus lagwekkend word deur die absurditeit van sy pogings om te verander, om geluk te vind, of die ewige simbole en die ewige mite.

Hoofstuk een word ingelei deur 'n meganiese radio-stem wat weners aankondig. Die perde se name is absurd en word onmiddellik (deur die eksegeese van "Garantua") verhef tot iets groters as die storie-realiteit; dit word tema-aanduidend. Ook Gysbrecht Edelhart se toutologiese naam is 'n wegwyser na die parodiese aanslag in hierdie en latere boeke. Lena (Ohlson) se voornaam val binne die patroon van ander nooiens in die oeuvre, die Lilas, Lunas en Lee's. Mama en haar kroegie word weer geskets - met 'n kennisgewingbord en "'n paar hakies vir lomper voorwerpe (soos oorlede Colet se hoed! - bl 2). Selfs karakters wat terloops genoem word, het definiërende name, meer as net toevallige identifiserings

(byvoorbeeld dr *Kirk* van die Presbiteriaanse kerk; die doop van onder meer Hansie en Grietjie); dikwels verhoog die versigtig-gekosse name op ironiese wyse die onbenulligheid van die betrokke karakters en wat hulle verteenwoordig (in bogenoemde gevalle word byvoorbeeld die luister van die metafisiese kennis en die sentimentele behepthed met kindertjies wat gedoop word - in die sprokie is dié twee deur hul ouers bos toe geneem om te sterf; hul word "vermoor" deur die ouers wat die doopbelofte van die opbeding vir die ewige lewe maak - gerelativeer); dit ondersteun ook die besef van die plastisiteit van die letterkundige werkswyse en die ontdekking dat 'n karakter iets anders is as 'n mens; hy word (soos die humor in Leroux se nomenklatuur) eerder 'n agent van die dieper betekenis, die doel agter die skrywe van die boek. Soms word daar prettig met name gespeel: die jong, Tamboer (uit *Hilaria*) se naam leef voort in "Tamboeryn, die skeeloogkat van oorkant die straat" (bl 79).

Die groteske karakter, Juliana Doepels, wie se naam lyk na 'n mengsel van Julius Johnson en Johny Doepels, word doelbewus komies-absurd voorgestel. Lena, die "korrekte" mens wat pas in die orde van die alledaagse bestaan, se woorde is leeg, Vader de Metz s'n is sonder geestelike waarde, maar in die mond van die narre-karakter, Juliana, word die woorde gelê wat die kern van Leroux se literêre idees bevat; soos in latere boeke word die verspottigheid, die ongerymdheid, die "aap van God" hier ook die mededeler van lewegewende woorde. Sy/ hy is boonop hermafrodiet, 'n treetjie verder weg van die reële karakters wat gewoonlik in 'n roman verwag/ aangetref word, 'n draer ook van die magiese en die mitiese in die boekwêreld, die sintese van animus en anima tot mens-ideaal-simboliek. Juliana het dowwe blou oë (soos Johny), "soos iemand wat blind is" (bl 8): sy is dus ook 'n tipe "blinde siener" soos die klassieke Tiresias met sy vroulike borste, 'n ironiese grap van die skepper van die mites.

Bykans elke bladsy bevat 'n "toevallige" sameloop van omstandighede met soveel reëlmaat dat dit duidelik nie toevallig kan wees nie; dit word een van die hoofboustene

van die parodie. Dit gee die gevoel dat daar 'n vormgewende mag (méér as die van skrywer-skepper) aan die werk is in die verhaalwêreld en dit parodieer dus ook die mitiese/ magiese in die leser se realiteit (dis asof Leroux met die leser se goedgelowigheid die spot dryf: die leser gló in die verhaalrealiteit ondanks die opvallende tegniek). Deur die parodie word ook die skrywer-skepper (meedoënlose poppemeester) se waardes en insigte bevraagteken. Soos in al die latere romans van die oeuvre word die leser uitgedaag om Leroux se insigte te verwerp óf te aanvaar, maar met oop oë, sonder die verskoning van onkunde. Leroux probeer nie om sy manipulasie van die boekelemente te verbloem nie; inteendeel. Die doelbewuste vormgewing (byvoorbeeld in die hoofstukverdeling), die spel met name, getalle, herverskynende karakters, roterende gebeure, maak 'n duidelike onderskeid tussen die "mikrokosmos" (boekwêreld) en die kosmos (realiteit): die effek is dat die boekwêreld te absurd voorkom om waar te wees en die leser lag; hy voel geen empatie met die personasies nie; hy voel superieur. Tòg word die parodie 'n vingerwyser na die absurditeite in die leser se realiteit en in sy interaksie daarmee.

Die stereotipes is deel ook van sy wêreld en die held/ anti-held met wie hy nie hoef te identifiseer nie, se kortsigtigheid en pyn kan met die leser s'n vergelyk word (hoewel dit nie daaraan gelykgestel word nie). Die leser word gelok om te lag vir die karakters en hulle wêreld en dan kom hy uiteindelik agter hy lag vir homself en sy wêreld. Op hierdie wyse dui die parodie die verkeerde of die onvolmaakte aan in die samelewing: die mens moet bewus gemaak word van sy wonde voordat hy sal poog om daar self aan te smeer.

Op bl 4 en 5 is 'n voorbeeld van sulke gemanipuleerde toeval: Gysbrecht voel hy staan op die drumpel van 'n nuwe leefwyse en hy wens: "Dit moet 'n mooi dag wees." Hy verander dadelik sy gewoontes en sy voorkoms; "toevallig" is dit 'n *ongelooflike* mooi dag - "selfs die teer is mooi [---] Daar is niks, niks in die Kaap wat lelik is nie; meteens pas alles volkome in." Tóg kan Gysbrecht nie eens met die hulp van

magiese, droomverwesentlikte omstandighede van sy uiteindelijke ellende ontsnap nie.

Aan die begin van die boek is daar 'n parodie van die radiowese; 'n tweede maasamedium, die koerantwêreld, word hierna blootgelê (bl 10-11). Daarna word boeke op 'n swaaираам deur die Boss "soos 'n mallemeule" in die rondte getol - siklies, meganies; die plafonwaaier begin "meteens" ook draai (bl 12), soos "'n groot vlerk wat [---] onsigbaar word" as die siklusse vinniger herhaal; die sheila tol sodat "haar bloes vlerke onder haar arms maak". Die ironiese ontluistering van die sheila wat hierop volg, laat ook die boekwêreld leeg lyk en die oënskynlike hemelse verwysing, *vlerk*, word dié van die "helspreu" (bl 15), nie 'n engel nie.

In *Hilaria* is die meganisering van die mikro-kosmos eintlik net deur Johnson, sy handlangers en in 'n mate ook deur Thelma se meganiese ortodoksie (ook in die slaapkamer) voorgestel. In *Die mugu* word daar weer verwys na Johnson, wat reeds baie suksesvol is; Lena toon ooreenkomste met die "konvensionele vrou"-tipe.

Na mate die verhaal verloop, tree meganisering al hoe meer na vore in die personasie en die omstandighede van Gysbrecht. In teenstelling met die oordrewe skoonheid wat Gysbrecht aan die begin van sy reis inspireer ("wat maak dat die mens tot op die laaste oomblik teen die dood sal veg", bl 45), word alles later lelik en meganies en - soos Gysbrecht - verontmenslik: "die hele stad is hol van onder" (bl 63); "[d]ie lewe was interessant. Die dood sal interessant wees" (bl 65); "[n]ou is ek baie moeg en bereid om dood te gaan" (bl 67); "[h]oe kan 'n mens die lewe anders beskou as 'n patroonlose stroom indrukke wat planloos kom en gaan..." (bl 65). Ná Gysbrecht se innerlike ondersoek (bl 63-68) en sy uiterlike ontboeseming/ katarsis (bl 71-76), word "sy bewegings meganies" (bl 77). Soms "verval hy ook in die patroon [van see en stad] en dreun die stad en die see, elkeen op eie wyse, soos 'n masjien"; hy voel gedurig "dat

alles tydelik is" (bl 77); die waters het 'n reuk van *ontbinding*; die stad se ligte is "sonder diepte" (bl 78); die sonsopkoms lyk asof 'n "neonlig agter die berg aangeskakel is" (bl 80); Gysbrecht "materialiseer" en word verder beskryf as "die man" (bl 80-81 en verder); hy word 'n "onhoorbare grap"; hy is soos 'n "buitestander" en 'n "vreemdeling" in sy eie woonstel. Ook mnr Querido word as 'n *dier* ervaar: hy het "pote"; hy "skop met sy hak in die grond"; hy "bekruip" die nuwe vragmotor.

Die media-parodieë van die begin van die boek word op bl 122 op 'n wrange, ironiese wyse voltrek: Die *Klarinet*, mondstuk van die leë mensdom en vir die leë mensdom, samel geld in vir Lolita se beenoperasie. Dit was begin deur George Ghiberti, wat seksuele vergoeding van haar eis. "Die masjien dreun en baar duisende Klarinette: Die Stem van die Mens, die Stem van God!" Die koerant, hierdie stem van die mens en van God, word só opgesom: sterrewiggelaars; godsdiens; die jeug wat weier om te lees; eendsterte; jeugmisdaad en ouerlike skuld; vals borste, kuite en wimpers; masjiene wat skoonheid bied ten koste van gesondheid; raai-wedstryde; filmsterre; seksmoorde; dood (bl 123-124). Ook in die koerant is die foto van "drie sportmanne: 'n Boer, 'n Jood en 'n Engelsman. Elke gesig is tipies..." Nie net word al hierdie inhoude van die koerant in ander romans soms direk en soms verbloem (byvoorbeeld die soeke na personasies, byvoorbeeld na skuldiges, word 'n soort "raai-wedstryd") aangebied nie, maar die drie tipiese personasies uit baie grappies word dan ook dikwels die hoofrolle van Leroux se literêre grappe, sy tragi-komiese romans en, saam met die kleurling-personasies, sy mondstukke.

Dit vorm alles 'n deel van die self-minagtende humor van Leroux: die "waarheid" of verlossingsboodskap word gebring deur die Aap van God, die hofnar, die anachronisme, die ongerymdheid, die knol. Dis egter beter as geen boodskap en dus geen hoop op redding nie. Die ironie word verhoog wanneer die gefaalde mens, die anti-held se geel en swart trui deur 'n ongeletterde kleurling gelees word as "GOD" (bl

80) terwyl hy homself beskou as "die onvolmaakte beeld van God" (bl 64).

Uiteindelik is Gysbrecht net nar. Hy herken homself as "die held van die era, die negatiewe persoon, die aarts-aanpasser vervolmaak" wat vir die manipuleerders onderskeidelik "skepsel" (Johnson) en "bruikbaar" (Juliana) is (bl 115). 'n Tipiese klugkarakter, staan hy eintlik voor 'n winkelveenster-spieël en probeer sonder sukses die "GO, MAN, GO!" op sy bors met sy hande toemaak (bl 115). Hy vind sy boekie met die lys begunstigdes, wat betekenisloos geword het: hy het sy koers én sy doel verloor; hy bly vra "waarnatoe?" terwyl hy doelloos "slenter" (bl 116).

Weer word die karakters en gebeure op amper speelse wyse gekoppel aan ander boeke in die oeuvre. Die Bill na wie die hoer op bl 92-95 verwys, herinner aan Colet se bierbroeder. Op bl 105 is 'n verdere direkte aanknoping met *Hilaria*: deur die name van byvoorbeeld die moeder, Suzanne, en Sara, word Gysbrecht 'n verpersoonliking ook van Colet, dié een wat nie sy vryheid in die wildernis gaan soek het nie. Die figure van Johannes en ook die slagter-pa kom ook later in die oeuvre voor (die Garries-figure en die Walkure-vrou se pa). Die mugu's reis en "soek nog steeds" (bl 124). 'n Oënskynlike terloopse beskrywing van 'n reis deur die Karoo word later uitgebrei tot die onvoltooide reis van "Onse Hymie".

As Gysbrecht uiteindelik sy kaartjie kry, word die leser getref deur die galge-humor van die finale afskeidsfees by Mama. Hy groet almal en gaan die noodlot tegemoet, met die wete dat hy nie anders kan nie. In plaas van "chicken", word hy held en slagoffer van 'n nuwe orde. Die laaste woorde van die boek is vol wrange ironie: "Viva! Mugu!" - *Lewe die mugu!* Die leser is egter volgens die patroon van sy vorige botsings met die eendsterte en hul Midget voorbedag op die teendeel, sy finale uitwissing - hoewel Leroux soos in baie van sy romans tóg 'n uitkomkans bied: die finale botsing en die gevolg daarvan word nie beskryf nie.

Die humor in *Die mugu* word dus veral deur die volgende tegnieke bewerkstellig:

- karikaturiserende personasiebeelding;
- opstapeling van oënskynlik terloopse gebeure of sintuiglike waarnemings wat onverwagte patrone vorm en
- ondanks hul ongerymdhede - 'n magiese, misterieuse impak verkry;
- sikliese, meganistiese en sinloos-herhalende handeling;
- ongerymdhede in karakter en optrede (byvoorbeeld Juliana Doepels);
- verwysings na vorige karakters wat op ironies-humoristiese wyse ongerymdhede en onverwagte "óórgerymdhede" (besonderhede wat té maklik die patroon beklemtoon) betrek;
- ongerymdhede wat onverwags patrone vorm, soos die sameflansing van verskillende tonele, indrukke en gedagtes in die laaste paar bladsye;¹³
- woordspel (byvoorbeeld op die *Midget* met sy klein insittendes, bl 87, 96, 97, 132);
- dubbele betekenisse (gemeng met woordspel), byvoorbeeld die "GO, MAN, GO!" op Gysbrecht se bors teenoor die Ligtoring-pamflette wat vra "ARE YOU PREPARED TO GO?" (bl 117; die eerste "GO" verwys na lewe; die tweede geval na die dood);

13 Dié tegniek word wéér en ook meer gekonsentreerd aangewend, byvoorbeeld aan die einde van *Een vir Azazel* wanneer die grade-plegtigheid en die steniging van die reus saam momentum opbou.

- litotes (byvoorbeeld die sigaret, "die inhoud waarvan ongetwyfeld nie onverwant aan dagga is nie"; bl 74);

-kontrasskokke (byvoorbeeld met die indringende vraag "Waar was jy twaalfuur?", die skielike invoeging van terloopse dialoog, soos: "Klaas het Bes se pram gebyt"; bl 79).

Die humor in *Die mugu* blyk 'n onafwendbare styluitvloeisel te wees van die outeur se desillusie met sy waargenome en verbeelde wêreld. Dit vloei voort uit die ongerymdhede waarmee hy (en die leser) gekonfronteer word. Die wrange ironieë van die lewe moet blykbaar ironies-humoristies gehanteer word om tragiek en pessimisme te vermy. Die gevolglike humor blyk die resultaat te wees van beide die aanvaarding van die mens se vermoë om uiteindelik te "wen" en die metode waarop hy probeer om sy omstandighede te oorwin/ die noodlot te ontwyk/ die dood te vermy. *Die mugu* is wesenlik 'n tragedie - Gysbrecht ervaar nooit geluk nie, en nadat hy deur die wrede bende fisies en psigies gewond is, sterf hy. Tog lag die leser telkens, weens die opvallende ongerymdhede (en oor-gerymdhede); die kosmiese ironieë word duidelik gemaak; dus word die tragiek versag tot tragikomedie. Deur die humoristiese insig in die aard van die ironieë vind daar dus relativering plaas wat die persoonlike pyn en die vreeslike "waarhede" wat verkondig word, draaglik, ontbeerbaar gemaak.

2.2.3 Sewe dae by die Silbersteins

Vanuit die staanspoor is die humor hier duidelik. Deur die woordspel, alliterasie, absurde implikasies en ongerymdhede

kom die inhoudsopgawe al lagwekkend voor: "Ballet van die Boere", "Kaperjolle van die Kunstenaars", ens.

Volgens die aanhaling van Jock Silberstein vooraan die boek sal dit in hierdie roman gaan om die "gesamentlike aandeel in die lot van die mensdom" en die eensaamheid, gedefinieer as "die verlange, die pyn by die aanskouing van die valse beeld van die enkeling wat stuksgewys met ons nuwe insig verdwyn". Dis weereens die klein tragiek wat die humoristiese (insigtelike) relativering vat-baar gemaak kan word. Jock se formule word die storie: Henry lyk na 'n enkeling; dié beeld is vals want hy probeer inskakel (byvoorbeeld deur die regte kleredrag te probeer kies) en is mede-verantwoordelik vir die handeling; dit gebeur boonop stuksgewys, letterlik oor sewe dae en stilisties oor sewe hoofstukke, tot hy in die massa verdwyn.

Onmiddellik is die spel in die naamgewing weer opvallend. Die Van Eedens is die mense van die mensgemaakte paradys, korrek en, "goddank", sonder liefde. Die oom, J J, se voorletters herinner aan Julius Johnson, die "held" van die plastiekblinding-industrie uit die vorige twee boeke. Salome is die onbereikbare verleidster. Selfs die landskap word "décor" waarteen die drama hom afspeel. Die Silbersteins ("silwer stene"; moontlik 'n verwysing na dit wat ryk is, maar nie egte "goud" nie) se paradys, Welgevonden, strek tot teenaan die horison. Die "slank Mrs Silberstein" se naam word net eenmaal genoem in die twee boeke oor Welgevonden - dis blykbaar Lilith, volgens Jock se gil op bl 25; die naam is ontleen aan Delilah - verleidster - wat haar definieer, maar dit herinner ook aan geliefdes uit ander boeke, die patroon van Lila, Luna, Lee, Lena, Lolita...

In die saamedrukte omgewingsbeskrywings (byvoorbeeld bl 9 - 10) word ook die verhaalsiklus geïmpliseer. Die plaas, Welgevonden, is 'n toonbeeld van vrugbaarheid, met 'n ekumeniese vertoon van bome en plante, argitektuur en vermaaklikheidsplekke; tog is daar ook dadelik die relativerende begrippe, die tempering van die hemel/ paradys

landskap: gangetjies lei nêrens heen nie; die mure is onlogies, sonder doel gebou; voetpaadjies is onloopbaar; die tennisbaan is nie bruikbaar nie; die pagoda is nie toeganklik nie, "volkome toegegroeï"; die fonteine is bloot "artistiek", vol kabouters en "maniese muurtjies", maar nie lewegewend nie. Deur die absurditeite waarsku die skrywer die leser dus dat die plek vals, sonder ware lewe is. Net so die mense wat daar woon, die gemeenskap waarby Henry ingelyf gaan word: 'n opgesmukte maar lewelose orde. Die humor in die boek is hoofsaaklik ook absurd en die lagreaksie ontstaan dikwels weens oënskynlike oor- en ongerymdhede. Die openingswoorde verpersoonlik beide die absurde humor en die valse vrugbaarheid: Omtrent die sleutelgatplaat sê J J: "Dit lyk soos 'n baarmoeder" (bl10). Dan volg 'n ironies-humoristiese beskrywing van J J wat klop "soos dit hoort by 'n man van stand wat van kleins af ingestel is op die beskaafde musikaliteit van selfaankondiging" - 'n hiperboliese voorstelling van die hoogmoedige "korrektheid" van die bestaande orde.

By Henry se eerste ontmoeting met hulle word die mense van Welgevonden onmiddellik as karikature voorgestel. Eers is daar die heksagtige "Alice-in-Wonderland-hertogin" (oënskynlik 'n anargistiese Juliana-tipe in die eerste deel van die boek) wat deurgans onverwags verskyn en haar vloeke en vulgêre insinuasies in Jiddisj oor Henry uitstort. (Later ontmoet ons ook Julius Jool wat ondanks die Johnson-karakter voorletters, soos Juliana Doepels van *Die mugu* 'n "toevallige" hermafrodiet is, en ook brandstig om die bestaande orde omver te werp en 'n eie orde te stig; bl 89; 92.) Dan mrs Silberstein, met "borste halfontbloot" wat haarself om J J se hand "drapeer". Jock word voorgestel as 'n goeie reus (wat herinner aan mnr Querido uit *Die mugu* met sy passie vir masjiene). Die twee juffrouens Silberstein is dadelik herkenbaar as marionette dier-tipes: hulle is gerelativeer tot "muisagtige" meganismes wat gedurig op en af wip.

In die ironiese styl wat Leroux aanwend, is niks toevallig in die beskrywings nie: die wyn kom in driehoekige bottels met driehoekige etikette - 'n ironiese sinspeling op die goddelike, die mitiese (waarvan Welgevonden leeg is). Die wyn en Welgevonden kom "tot sy reg" met 'n advertensie en met truuks ((bl 12), waarop Jock so trots is - "[h]ierdie plek leef. Iets, iets leef" (bl 12) - is kunsmatig, nié goddelik nie, verskaf deur 'n masjien wat altyd in die agtergrond dreun.

Dis 'n volkome gemeganiseerde wêreld met (volgens Bergson) die grootste potensiaal om lagwekkend te wees, hetsy weens ongerymdhede (soos die interaksie van mens en masjien, neofiet en ingelyfde "priesters" van die orde) of die superioriteit wat die leser voel by die waarneming van Henry en die ander mense se onvermoë om by hul omstandighede aan te pas (byvoorbeeld die naakte swemmers in die leë swembad).

Die valsheid van die mikrokosmos word telkens deur die humor beklemtoon: Die Welgevonden Special brandewyn word geprys oor sy besondere smaak; die "Special" word egter gerelativeer en belaglik gemaak omdat die smaak kom van Indian Tonic wat deur menslike kortsigtigheid met sodawater verwar is. Die dood (waaroor Henry dink) en die verval van die plek word beklemtoon deur die groteske beeld van sir Henry Mandrake (rooi gesig, geswolle are, hygend na asem, verwilderde oë, rukkerige bewegings) wat - volgens sy vrou - "lewe en nogmaals lewe", en van lady Mandrake wie se grimeermasker en kapsel op aaklige wyse afgetakel word terwyl sy "lewe, lewe, lewe!" uiter: die woord self het in hierdie oord sy magiese, skeppende krag verloor (bl 18).

Ook die kommunikasie is vals. Leroux teken 'n lagwekkende parodie van die hoogdrawendheid (behalwe vir die kru hertogin) wat in die gemeenskap heers: Jock rits lyste (vol ongerymdhede, soos die "kweek van baarde", bl 17) af waaroor gesels kan word - volgens resep, op bestelling; Henry se verdedigende uitlating oor die dood word verdraai, oordryf en versprei onder die gaste - lady Mandrake sê dat mens nie

"heeldag" oor die dood moet dink nie, dr Johns-hulle het verstaan dat hy belang stel in "melaatsheid" (bl 18). Ná die vertelling dat die siekte 'n straf sou wees vir die verspreiding van skinderpraatjies, kom dit voor asof die klomp skinderende gaste die siekte oor die huis versprei totdat O'Hara sê: "Die hele wêreld is met die onreinheid aangetas" (bl 19). Terselfdertyd is die dokter en die regter (van Bishops court) self onmagtig om behoorlik te kommunikeer: hulle gee 'n lesing, vergeet van Henry (met wie hulle spesifiek kom gesels het) en "beweeg geselsend oor die onderwerp" weg (bl 19). Hulle word dus by implikasie deel van die valsheid en leegheid van Welgevonden en word deur die skrywer gebruik beide as aanduiders van die parodie en as hooffigure daarin. Deur woordspel word die metafoor uitgebrei: Mrs Silberstein word as "melaats" beskryf (bl 20) en dr Johns en regter O'Hara is "wit soos melaatses" (bl 22).

Nog 'n karakter uit *Die mugu* word "terloops", sonder dat die leser voorberei word, op Welgevonden aangetref: die "bewaarder" van die kelders wat - soos die tuinier in *Die mugu* - 'n obsessie het vir kremetartbome, soos gesien kan word in die "ontsaglike" foto van 'n kremetartboom wat teen die muur in sy kantoortjie hang. Hierdeur word die valse idees van die tuinier (hy het geglo dat sy boom 'n kremetart was) en die futiliteit van Gysbrecht se reis en sy finansiële "belofte" dadelik by Henry se reis deur Welgevonden en sy inlywing by dié leefwyse betrek. Die oënskynlike "leë", absurde verwysing verkry dus deur die verrassende toepassing van humoristiese tegnieke 'n semantiese funksie: die referensie dra 'n subtiele waarskuwing, maar Henry kan - anders as die leser - nie die implikasie ondersoek nie. Die "terloopse" verwysing skep dus 'n dramatiese-ironiese situasie waar die leser - al is dit onbewustelik - 'n vermoede kry van gevaar/ waarskuwing terwyl die hoofkarakter onkeerbaar verder gaan, die onsigbare gevare tegemoet.

Leroux huiwer nie om by monde van Jock dit duidelik aan die leser te stel dat hy met humoristiese tegnieke (soos karikaturisering) 'n parodie van die werklikheid skep nie.

Die omgekeerde dramatiese ironie (waar die leser, nes die held, dié waarskuwings verontagsaam) maak dat die leser, met sy intellektuele en analitiese vermoëns, sy insigtelike hovaardigheid weens sy "bird's eye view" van die boekwêreld, die slagoffer word van die parodie. Jock waarsku Henry: "Welgevonden is alreeds 'n bespotting van die afgelope beskawing. *Die werklikheid is ons hier saam*: die dreunende masjinerie, ons gesamentlike pogings, ons partytjies en die chaos van ons gedagtes. [---] Ons het ons beelde verloor. Daar is geen enkelinge nie. Daar is *net die karikatuur* van Jock, Salome, al die ander en jouself!" (bl 53, my kurs). Die ironie is dat die leser nie noodwendig luister asof hierdie woorde, gemasker deur die humoristiese werkswyse, op hom betrekking het nie en soos Henry "net sekere woorde" hoor: "Salome... Henry... Jock... Daar is geen..." (bl 54). Die *storie* mag wentel om hierdie drie, maar soos die ironiese woordspel (deur die gedeeltelike herhaling) aandui, bestaan hulle nie. Hulle is slegs karikature, van die lesers se werklikheid, van die lesers self. Die roman, die parodie, wentel om die leser (en die skrywer) se wêreld: hy word die slagoffer van sy eie gebrek aan insig. Tóg is hierdie kritiek¹⁴ aanvaarbaar vir die leser. Die verhaal-werklikheid is ondanks sy duidelik waarneembare absurditeite, en sy tweedimensionele karakters (karikature) verteenwoordigend van 'n groter werklikheid wat - deur sy ooreenkomste met die absurditeite - gerelativeer word deur die verwysingsveld van die geskrewe woorde. Deur te lag vir die karakter en sy wane of sy pyn, lag die leser vir sy eie wane en sy eie pyn: aldus die relativerende funksie van die humor (hier deur die tegniek van die parodie).

Die relativering kan ook gesien word in die derde deel van die derde hoofstuk. Leroux dui self die surrealistiese aard van die byeenkoms aan (bl 60), met die mans in swart en wit geskaar om "die onsigbare dr Johns" (bl 59) en regter O'Hara se hoogdrawende teologiese argument. Leroux gebruik dan humor-verwante elemente om die inhoud van die argument en die

14 Die satire en die parodie impliseer altyd 'n kritiek

hele situasie te bevraagteken, soos die satire ("Hulle is op die punt om kant te kies sodra hulle 'n woord kan begryp"); ook illogismes ("Dan antwoord een van die boere [---]: 'Die antwoord is in Job.'"); cliché's ("dat ons met ons beperkte verstand Gods wil nie kan begryp nie"); meganistiese handeling ("Die boere se gesigte beweeg heen en weer voor hierdie teologiese tenniswedstryd")¹⁵; dubbelsinnigheid en innuendo (soos wanneer Lady Mandrake vir Henry, nadat sy kritiek gelewer het op die teologiese stryery, deur die leë middel van die saal - "niemandsland", bl 60 - na die kroeg - "bron" = oog - neem) - later word die woordspel op *bron* en *bronne* (bl 67) uitgebrei in oom Giepie se ewe hoogdrawende en leë toespraak. Die absurde humor in hierdie hoofstuk se titel (*Die ballet van die boere*) word gebruik om ook die absurditeit van die skare se optrede aan te dui, na die ewe absurde verskyning van 'n reuse bul (in surrealistiese rooi en swart, met 'n wit kolletjie!) in die glansende eetsaal van die elegante woning, en as die "boerinnetjies" in Franse balletterme beskryf word. Verdere ongerymdhede kom ook absurd-humoristies voor: na ritmiese, geparodieerde rituele klanke ("Doem-doem, die tamboerslag, en tok-tok, die voeteslag, en spiets! spiets!", bl 67) moet die bul se "skepper", die "hoëpriester van teling" deur twee "fris jong boere" gehelp word om te staan - hy is 'n mank travestie van 'n god-skepper, die grootste ironie van almal.

Leroux gebruik die term *travestie* 'n hele aantal kere om gebeure in *Sewe dae by die Silbersteins* te beskryf. Volgens M H Abrams¹⁶ is die parodie 'n vorm van "high burlesque" waarin die hoë, poëtiese styl en/ of ernstige inhoud van 'n werk toegepas word op 'n onbenullige onderwerp sodat die oorspronklike werk (en inhoud) bespot word. Travestie word beskou as 'n vorm van "low burlesque" - dit bespot ook 'n spesifieke werk, maar deur die oorspronklike onderwerp nou met 'n grappige styl aan te bied. Die terme dui gewoonlik 'n bespotting van 'n letterkundige werk of van 'n verbale

15 Hierdie aanhalings almal op bl 59

16 Abrams: *A glossary of literary terms*, bl 18-19

kommunikasievorm aan (byvoorbeeld 'n koerant, radio-onderhoud, toespraak, drama). Leroux gebruik beide terme om ook 'n bespotting van 'n situasie of rite aan te dui (byvoorbeeld Swartjan se pogings om voort te plant; bl 136, 139). Op dieselfde wyse word Leroux se beskrywing van byvoorbeeld die dood (Sir Henry, of die albino-kind) 'n travestie van die gebeurtenis self, eerder as van 'n spesifieke letterkundige werk daaroor. Die hele hoofstuk ses is 'n travestie van die ernstige inhoud van *De Magorum Daemonomania* (bl 131): die hekse-sabbat het sy trefkrag verloor ("Ek vind dit 'n bietjie saai," sê dr Johns, bl 133; Swart Jan self en O'Hara vind alles "vervelig", bl 137) - in plaas van vrees en ekstase, is daar leë handeling, onbetrokkenheid en verveling. Selfs die "voordrag" of "bieg" is nie boos nie: "Hulle beskryf alles - nie asof hulle die bose beskryf nie, maar asof hulle slegs daarop ingestel is om die goeie te doen" (bl 132); die "maagd" is 'n huisvrou met kinders, wat ook ontkleedanse doen, 'n "parodie van die onskuld" bl 133); die ontkleding skok nie: "Semi-naak is hulle voorkomste nou weinig anders as met 'n gewone byeenkoms van hierdie aard" (die feesmale op Welgevonden; bl 134); Swart Jan/ Satan kan hom "slegs verlaat op die steriele handeling" (bl 135). Die travestie en die parodie - soos alle vorme van die humor - werk relativerend in op die inhoute wat oorgedra word: selfs die bose word belaglik en die mens probeer só sy vrese (byvoorbeeld vir die onbekende, of vir die dood) oorwin.

Ook in *Sewe dae by die Silbersteins* word elemente gevind wat - buiten dat hulle op sigself tekens van die humoristiese werkswyse toon - ook die kern vorm van ander intriges en/ of styl in die latere boeke. Hierdie beklemtoning en uitbreiding van oënskynlik toevallige motiewe veroorsaak enersyds dat die verskillende boeke in die oeuvre tot 'n eenheid gebind word, andersyds dat die intriges as sulks en die stylaspekte ook gerelativeer word tot werktuie van die dieper betekenis - byvoorbeeld die mitiese insigte - in die oeuvre, die oorkoepelende "boodskap". Dit skep dus ook die

effek van 'n styl-parodie: wanneer die onbenullige verhef word tot kern. Twee sulke motiewe uit *Sewe dae by die Silbersteins* word sentraal geplaas in *Een vir Azazel*: die stylelement van vraagstelling volgens die retorika (bl 96: die retoriese vraag oor die identiteit van die skuldige/sondebok, "wie?" word drie keer herhaal en dan uitgebrei tot "Wie? Wat? En waarom?") word byvoorbeeld uitgebrei tot sewe dele, elk die titel en die inhoudsraamwerk van 'n hoofstuk; verder word die opeengehoopte beskrywing van ontbinding (byvoorbeeld op bl 123) 'n ondertoon in *Een vir Azazel*. Hierdie duidelik waarneembare en doelbewuste styltegnieke help om afstand te skep tussen die leser/ waarnemer en die inhoudelike; net soos die relativerende uitwerking van humor, verhoed hierdie distansiëring dat daar empatie tussen leser en karakter ontstaan, en dat die pyn en gevaar wat die karakters deel is, deur emosionele identifikasie die lot word van die leser. Ironies is dit dat dié relativering en distansiëring wat die leser vrywaar van emosionele betrokkenheid hom juis oopstel vir, en lok tot intellektuele betrokkenheid. Die leser word dus deur sy insig in die "boodskap" of die diepere betekenislae in die oeuvre, en nie deur sy emosies nie, gelei tot katarsis en tot besinning. Hierdie "uitstel-effek" waaraan inhoudelike én stilistiese humor meewerk, het die funksie dat dit die leser lok om - sonder vrees vir emosionele pyn - betrokke te raak by die kritiese, en self-kritiese kommunikasie van die skrywer.

Leroux gebruik weer tipiese humor-tegnieke soos by die ondersoek van die vorige romans aangedui, maar hy maak hier ook veral gebruik van die swarhumor (ook *wrange humor* of *galge-humor* genoem) wat ten tye van die skrywe van die sogenaamde tweede trilogie (die 1960's) reeds baie gewild was in die VSA waar dit vroeër as genre ontstaan het. Die behepthed met die eensaamheid en die dood wat dwarsdeur die oeuvre blyk, word deur die galge-humor aanvaarbaar en tematies ondersoekbaar gemaak. Vervolgens enkele voorbeeld van humor-tegnieke wat in *Sewe dae by die Silbersteins* gebruik word:

Jargon-parodie: Dit kom ongerymd voor en wek sodoende die lagreaksie, byvoorbeeld as Henry Salome - wat as 'n takbokkie vermom is - se bekken in 'n bikini bewonder, word sy só beskryf: "Die silwer blink en vestig sy aandag op die welgevormde sacrum, acetabulum, pubis en coccyx" (bl 36). Buiten dat hierdie ongerymdheid outomaties lagwekkend is, het dit beide 'n relativerende en 'n distansiërende uitwerking; relativerend, want die geheel - sensuele vrou - is afgebreek tot die dele, biologiese algemenehede; distansiërend, want Henry én die leser word klinies gedistansieer van Salome die mens - dit versterk ook die intrige van Henry wat deurentyd soek na die "gesiglose" Salome.

Woordspel word op geniale wyse aangewend sodat die hoogdrawendste (die wynmakery) en die ernstigste (godsdiens) begrippe saamgetrek en geparodieer word: Jock beskryf die wyn in Spaanse jargon en vergelyk dit met "die Calvinistiese siel van die mens, [---] sommige bestem tot volmaaktheid en ander tot wrange ondergang"; dan word die Spaanse woord *Yeso* (met die hoofletter - vir *Jesus*) gebruik om suurdeeg ("yeast") voor te stel, "om te help - en die res is in die hand van die Skepper" (bl 48). Die metafoor word verder gevoer, die voltooide wyn word soos siele gegradeer "volgens die aard van sy perfektheid" (bl 49) en die beste wyn stel "die ware self" voor! Sonder die relativerende toetrede van die woordspel, wat absurd voorkom, sou die metafoor waarskynlik as heroïes eerder as parodiërend geïnterpreteer kon word.

Misverstande: byvoorbeeld as dr Johns Henry se onkunde omtrent die korrekte kleredrag vir elke geleentheid telkens interpreteer as individualisme (byvoorbeeld bl 57). Dit versterk ook die idee dat daar 'n gebrek aan lewegewende kommunikasie is selfs by die voorste filosowe in hierdie mikrokosmos.

Parodie: byvoorbeeld as die flits van die kamera vergelyk word met die val van Lucifer (bl 69): die "kwaad" wat gekom het, word hierdeur en deur die referensie gelykgestel met "die stem van die bees" - wat onhoorbaar, dit wil sê nie-stem-nie, is. Daar is ook 'n parodie van die tien plae van Egipte (bl 119) om die invloed van die bose aan te dui. Die eersgeborene sterf egter nie; Sir Henry sterf in sy plek!

Ironiese humor: Salome is bang vir die bul wat met soveel luister aan haar en Henry as geskenk oorhandig word (bl 68); ook byvoorbeeld J J wat bly insinueer dat Henry niks soek nie, terwyl die intrige sentreer om sy soektog na Salome (byvoorbeeld bl 84; ook Jock, bl 94).

Afdwaal van die onderwerp: (beskou as 'n swakheid) soos wanneer prof Dreyer in die middel van sy aanklag teen Jock om die ontering van sy vrou, begin uitwei oor die foutiewe rioolstelsel (bl 99): die spanning weens die verwagte konfrontasie word gebreek en die hele situasie word gerelativeer tot 'n onbenulligheid.

Sarkasme: Sekere kommentaar kom direk van die skrywer, byvoorbeeld op prof Dreyer se poging om "ewigdurende fermentasie" te bewerkstellig, in parentese: "Soos al die geliefde kranksinniges op die gebied van perpetuum mobile" (bl 100). Ook die geestelikes wat 'n ekumeniese konferensie bespreek, word só gekritiseer: "Hulle is geesdriftig besig om formules te vind en *dogmas saam te flans* ter wille van 'n groter eenheid" (bl 110, my kurs). Die effek is die ontluistering van die geestelikes en hulle bedrywighede.

Antiklimaks word dikwels gebruik: Wanneer prof Dreyer hoogs gegrief is oor sy eksperimentele wyn deur inbrekers uitgedrink is en dan "terloops byvoeg" dat sy vrou boonop verkrag is (bl 100). In die tuinier se verhaal is daar ook 'n ironiese antiklimaks: Vir hom

is die hoogste ideaal om die knoppies te druk wat oënskynlik die masjiene in die kelders beheer. Tydens sy "vakleerlingskap" bestudeer hy die taak met noukeurige konsentrasie, maar ons lees dat daar meestal niks gebeur wanneer die knoppies gedruk word nie (bl 103). Later verhoog die ironie wanneer die tuinier in sy skitterende uniform, "n uniform vir die engele", "die hele kamer oorheers" en uiteindelik - "asof hy wag op 'n skeppingsdaad" - die enkele knoppie druk wat aan hom toegeken is... en niks gebeur nie (bl 148). So 'n skreiende antiklimaks is lagwekkend weens die onvervulde verwagtings van die waarnemer, maar ook omdat 'n superioriteitsgevoel by hom gewek word omdat die tuinier nie insig gehad het in die leidraad hierbo (op bl 103) nie. Die effek is weer eens die relativering, onder meer van ambisie, van ampstekens, van 'n rekenaar-beheerde wêreld en van die hele mikrokosmos van Welgevonden asook die onsigbare werking van die Bose en die Goeie daaragter (bl 149). Leroux gebruik ook 'n klassieke vorm van die antiklimaks (in 'n enkele sin, met direkte progressie) om die "joernaliste en geestelikes" se waardes te bespot, as Sir Henry "as agnostikus en individualis die reg om privaat te sterf" eis: "Hulle vind hierdie vorm [van die dood] vreemd, onnatuurlik, sondig - en anti-sosiaal" (bl 112). Nog so 'n voorbeeld word aangetref in Lady Mandrake se ennumerاسie van al Sir Henry se avonture: "die tempel van Sebua waar almal, een na die ander, hulle spore gelaat het: die Nubiërs, die Egiptenare, die Perse, die Grieke, die Romeine, die Kopte, die Moslems - en toe sir Henry" (bl 115).

Swarthumor (buiten die opvallende swarthumor in die veroudering en sterfte van Sir Henry) is dikwels waarneembaar in "terloopse" verwysings, byvoorbeeld wanneer die beskrywing van die kunstenaars se kleredrag die volgende insluit: "'n sysakdoek vir voorkomste, 'n skoon sakdoek vir tuberkulose" (bl 107); so ook die

meer intense beskrywing van Sir Henry wat "gaan deur 'n groteske mime van die bon vivant" (bl 108). Ook die bespiegeling oor die ras (wit/ swart/ albino) van die kind wat doodgeskiet is; dis 'n voorbeeld van swarthumor juis vanweë die joernalis se relativerende onbetrokkenheid by die tragedie (bl 110). Ná sy dood word Sir Henry beskryf as die "groteske klein wasbeeldjie" (bl 114). As Henry alleen met sy naamgenoot se lyk in die kamer agterbly, is dit asof hy nog Lady Mandrake se lofbetuigings hoor, die laaste, oor Sir Henry in 'n gondel; verspote nabootsings van die Italiaanse vistas en Lady Mandrake se sinsboupatrone maak dat die dood lagwekkend lyk - Henry sien hom as "grotesca - met die capote om sy bene - in die redondel" (bl 116).

Cliché's word ook doelbewus aangewend om hul eie leegheid en dié van die mensdom wat deur hulle beskryf word, aan te dui: die meisies stel tydens die Walpurgisnacht hulle dye ten toon aan onder andere "die verwikkeldes, [aan] die skuldgevoeliges wat (*danksy Freud*) hulle *ware aard* begryp, aanvaar, en met masochisme hulleself lydend oorgee aan die *swakheid* wat onontkombaar is". Van die jong meisie wat vir Henry bed toe neem, word gesê: "Liggaamlike reinheid (palmolive-seep) en sindelikheid is haar wagwoord. Sy wag vir hom (*arbeidsadel*) op die bleekwit bed" (bl 119, my kurs).

Humoristiese referensie: Satan word in hoofstuk ses beskryf as 'n "aap van God"; op bl 147 word Henry, omring deur gekleurde papier en die meisies in die kelder, as 'n nar beskryf; die hertogin beskryf Henry (onder meer) as 'n *malle*, "Meshugeneh" (bl 152). Hierdie tegniek identifiseer die betrokke slagoffer onmiddellik as 'n humoristiese/ tragikomiese persoonasie - 'n travestie van die tragiese held.

2.2.4 Een vir Azazel

Die boek, met sy hoofdele volgens Latynse interrogatiewe benoem, is opsigtelik 'n parodie van die speurroman. Selfs die opdrag (aan John Kannemeyer) wek die suspisie van ironiese humor: in sy speurtog na die betekenis en implikasies van *Sewe dae by die Silbersteins* het Kannemeyer 'n groot rol gespeel in die algemene leser se begrip van die boek en sy waardering daarvoor; tog het Leroux hom toegelaat om sekere foutiewe interpretasies te maak, wat hom die slagoffer gemaak het van spot¹⁷. Ook hierdie boek word ingelei deur 'n aanhaling van een van die karakters - dr Johns, wie se uitsprake in *Sewe dae by die Silbersteins* reeds leeg voorgekom het ten spyte van hul masker van retoriek en teoretiese kundigheid. Die roman sal blykbaar handel oor 'n slagoffer wat self vir sy dood verantwoordelik is: die funksie van sy dood is egter nie (soos in die geval van die klassieke tragiese helde) die redding van die mensdom nie, maar bloot "om ons haat of verdriet vir onself geldig te maak"; die mens se skuldgevoelens oor sy eie ongelukkigheid word sodoende gesus. Direk op hierdie aanhaling volg 'n parentetiese vermaning dat die leser bedag moet wees om homself in die karakters te kan herken - en dat hy nie die skuld daarvoor op Leroux moet plaas nie. In hierdie twee sinne parodieer Leroux die gewoonte van skrywers om hulself vooraan 'n boek teen moontlike lasteraksies te vrywaar; verder snoer hy die monde van diegene wat aandring op logiese realisme; ook is dit 'n meesterlike ironiese parafrase van die aangehaalde woorde van dr Johns: die leser wat identifiseer met die karakters, aanvaar ook hul skuld en het dus 'n aandeel in die dood van die slagoffer - dit word 'n noodwendigheid.

¹⁷ Kannemeyer se ondersoek en gevolgtrekkings is uiteengesit in die boek *Op weg na Welgevonden*.

Die inhoudsopgawe toon vele van die inhoudelike elemente van *Sewe dae by die Silbersteins*, elk verhef tot 'n hoofstuk (byvoorbeeld "Die kamer van bie"). Baie van die elemente kom ook in latere boeke voor (byvoorbeeld die begrafnis - sentraal in *Na'va*; die bul in *Onse Hymie*).

Weer is sekere name dadelik humoristies: *Madam* met die meisies *Hope* en *Prudence*; die naturellebuurt wat in die vorige boek (en later in hierdie boek) die sentrum is van oproer, brandstigting en moord, word genoem *Mon Repos* (my rus/ rusplek); die reus Adam Kadmon (mens mens); die stotterende speurder Demosthenos H de Goede (Demosthenos was 'n beroemde Atheense orator en staatsman - dié een kan nie praat nie en werk vir die staatsdiens; die H staan blykbaar vir Herakles, seun van Zeus, bekend vir sy ontsaglike krag; sy van dui die karakter se rol op ironiese wyse aan - hy is aan die kant van die massa, wat seker dikwels deur konsensus as die "goeie" beskou word).

Buiten die karakters uit die vorige romans wat weer voorkom, agtien jaar ouer, en anders (die *slank* mrs Silberstein is nou geset en moet deur kermisspieëls die illusie van haar jonger self terugroep), of dood (Salome - wat ons nooit ontmoet het nie; Lila en haar kind; oom Giepie; J J), word die kapitalis, Julius Johnson - op bl 103 - (uit die vorige drie romans) - en ook die priesterfiguur weer betrek. Laasgenoemde - soos ook die "alombeminde Dries" - is 'n herkenbare narre-personasie. Dries is die "misleidende nar van die verstand" (bl 77-78) wat deur sy slim beplande woorde, sy rusposes en ander kunsies van die retoriek gewoonlik enige skare kan manipuleer. Hier word hy egter 'n parodie van homself - die skare se aandag dwaal, sy grappies werk nie of moet verswyg word (sy toespraak, verneem ons later, is met 'n uur verkort) en sy klimaks word antiklimaks weens die skare se onvermoë om sy innuendo's te begryp, hul "onverskilligheid" (bl 83) en die verskyning van die reus. Van 'n siniese priester wat met "trotse minagting" (bl 78) na sy gehoor kyk, wat op die "mantel van Elia" (bl 79) aanspraak maak, word hy geleidelik afgetakel/ ontluister/ gerelativeer

tot 'n kromgetrekte, matte figuur wat sy entoesiasme verloor het; hy onderwerp hom aan die einde van die boek aan 'n verbeelde matriargale orde en word uitgebeeld as 'n krom mensie wat met sy "hulpelose bulletjies" agter hom aan deur die veld wegstap. Die priesterfiguur wat nog 'n skreiender ontmaskering ondergaan, is pastoor Williams: soos 'n *stooge* of klugfiguur wat absoluut geen beheer het oor sy lot nie, word hy afgetakel, fisies en psigies ontklee tot 'n blote banaliteit.

Pastoor Williams word aanvanklik voorgestel as 'n "intense pastoortjie met sy netjiese swart pakkie" (bl 29) wat 'n "liriese" preek, vol cliché's en valse, onkundige verwysings na die oorledene lewer (bl 30-31). As ons hom weer ontmoet, is hy nie meer netjies nie. Hy was onvoorbereid op die storm; hy is natgesweet, sy boordjie is vuil, sy broek en skoene is nat en vol modder en sy gesig is bebaard. Hy het egter nog sy "waardigheid" en identiteit ("getrou aan homself") en doel (om die stryd om die behoud van sy "predikersbeeld" te voer). Hy vervel in die ongerymdheid van 'n "predikerstrant" en -houding, 'n simfonie van cliché's en "leë retorika". Al voel hy "volkome hernieu" deur sy vermoë om nog na 'n prediker te klink, lyk hy onmiddellik komieser en hulpeloser: hy sit vas in die modder en De Goede moet hom uit sy skoene trek; hy is allesbehalwe waardig as hy kaalvoet verder "wandel" (bl 64-65).

By die tenk "reis [h]y gehawend in die dun lug op" - 'n bitter parodie van die hemelvaart van Elia, veral as hy sy "mantel" (baadjie) verloor en dit grond toe sweef en daaraan later verskillende magiese betekenis toegeëdig word en aanleiding gee tot Hope se nagmerrie en histerie, wat lei tot die reus se slagting en dood; dis natuurlik ook dié "mantel van Elia" wat Dries sien as sy opdrag om oom Giepie op te volg! Die naturelle dink dis 'n gees wat vlieg, "die gees van hulle voorvaders met sy arms oor die stat gestrek" - dié interpretasie lei tot opstand en brandstigting soos dié van agtien jaar tevore (bl 104-106). Mev Dreyer die "orakel", baseer haar gevoel van onheil op die ding "soos 'n groot

vlermuis", 'n man of dalk 'n voël wat vlieg. Dit word later as 'n vampier geïnterpreteer, 'n konsep van boosheid wat dr Johns swoeg om met die reus in verband te bring (bl 118-119). Die Oom van Welkom sien ook 'n simbool van die dood, 'n aasvoël, in die baadjie (dié projeksie is ironies-snaaks want hy en sy gesin het net soos aasvoëls gekom soek na iets om van Lila te erf!) Die Oom van die Karoo sien dit as 'n "voorbode", iets wat hulle daar glo dikwels sien (bl 125).

Die situasie word ook parodie van Christus se sterwe as die pastoor, in vervoering oor sy valse beeld van die "maagd", verkragting luid verdoem en onmiddellik daarna vergifnis skenk aan die sondebok, die reus (bl 87). Wanneer hy met brandende voete op die ystertrappies spring-spring afdaal en in die veld sy vlieënde baadjie agternasit (bl 88), herinner hy aan Gysbrecht (uit *Die mugu*) wat ook so deur sy omstandighede ontklee en onkeerbaar verander is tot hy soos 'n eendstert lyk. Die "redder"-beeld van God se verteenwoordiger, die priester/ prediker word aldus deur die parodie ontluister - later het hy hom in die "meertjie" gebad en sy hemp is gesteel. Sy verskyning, hierna ook parodie van die "gedoopte" Johannes, kaalvoet, gehawend, met kaal bolyf en - skielik - 'n lang baard, laat Madam gil van skrik. Sodra hy weer sy identiteit bevestig deur sy woorde en houding, slaan die kerk waar hy dikwels gepreek het, aan die brand - weens die vroeëre verlies van sy baadjie tydens sy ekstase op die tenk! (bl 106). Ook die huis van God word dus deur sy "onvoorbereidheid" en leegheid vernietig.

Hoewel dié personasie in sy verskillende fases van aftakeling baie lagwekkend is, moet die leser bedag wees op die geïmpliseerde vingerwysing na homself (volgens die vooropskrif) as mede-aandadig aan die verval van die godsdiens, gemasker deur parodiese humor. Die verval is onkeerbaar en finaal; alles wat vals is, moet gestroop word. Ongelukkig bly daar agter die valsheid net patetiese leegheid oor; die ontluistering is volkome: Die priester word 'n "mistroostige figuur" wat nie kan byhou by die skare wat die

gids volg nie; hy verlang vrugteloos om by hulle te kan aansluit; hy is nou blou van die koue, met stuifmeel in sy baard en trane in sy oë - soos 'n ontluisterde Nebukadnezer wat sy menswaardigheid verloor het. Hy soek skuiling, kos en klere, "Christelikheid", maar hy kry kokende tee oor hom uitgegooi (deur mev Dreyer wat hom vir 'n "barbaar" wat haar wil verkrag, aansien) en hy skuil nou van die gaste, bibberend van die koue, gepynigd en pateties, heeltemal sonder waardigheid (hoewel hy nog sy sopnat broek aanhet) met die voorspelling van 'n tronksel en die Ruiters van die Apokalips wat op hom wag (bl 129). Uiteindelik is hy heeltemal kaal en word in hegtenis geneem en in 'n glaskamer opgesluit waar sy naaktheid deur almal gesien kan word. Deur sy opsluiting het hy geen deel aan die reinigende doodmaak van die slagoffer nie - hy moet sy eie verantwoordelikheid dra in die Oordeel.

Die parodie het as ontluisteringsmeganisme veral trefkrag weens die lagwekkendheid van die direkte kontrastering van die absolute/ volmaakte/ ideale met sy leë/ bejammerenswaardige/ onvolmaakte namaaksels (dit wil sê, vol opsigtelike foute wat gewoonlik proporsioneel toeneem namate die ondersoek daarvan indringender raak). Hierdie kontras is egter nie noodwendig komies/ lagwekkend nie. Die patetiese pastoor Williams kon byvoorbeeld 'n tragiese namaaksel van die goddelike/ idealistiese gewees het. Die lagwekkendheid al dan nie van die slagoffer van die parodie lê blykbaar in die aard van sy karaktertekening eerder as bloot in die kontras self: Is die skrywer/ leser betrokke by die slagoffer? Kan hy empatie/ simpatie ervaar met die slagoffer se lot? Is die slagoffer 'n geronde, geloofbare mens-karakter of is hy net 'n tweedimensionele, meganistiese skepsel, 'n marionet in diens van 'n ander tematiese element?

In kontras met pastoor Williams word die insigte (hoewel beperk), die drome en veral die emosies van Adam Kadmon 'n aanvaarbare werklikheid. Dit kom geloofbaar voor in die besondere boekwerklikheid. Hy word dus mens, en tragiese slagoffer - soos dr Johns opmerk.

Welgevonden self, die Stigting, sy mense en gebeure daar, is meestal só absurd dat die hele mikrokosmos ongerymd voorkom, behalwe vir die reus (die oënskynlike en opsigtelike "ongerymdheid" in 'n normale samelewing). Weer speel die skrywer se doelbewustelike manipulerings van die toeval, sy keuse van herhalende karakters, gebeure en dialoog-motiewe 'n hoofrol in die daarstelling van 'n nagmaakte, plastiese werklikheid, te goed om waar te wees, te goed georden, te doelgerig op die tema ingestel. Dié soort ongerymdheid lei tot die humoristiese parodie, ironies-humoristiese omkerings van situasies, humor-verbloemde satire en ander speelse tegnieke van die humor (soos woordspel, antiklimaks ens) - humoristies in soverre die empatiese betrokkenheid van die waarnemer tot 'n minimum beperk word. Wanneer dié onbetrokkenheid gepaard gaan met skok-onthullings soos die dood of die afskuwelike in voorkoms of in opset, word die waarnemer 'n deelnemer aan 'n groteske grap, mede-aandadig (weens sy neiging om te lag) aan die swarhumor.

In die mond van dr Johns (bl 128) lê die keuse van Plek (telkens 'n *geslote* "orde" waarin al die lae/ stereotipes van die gewone samelewing voorkom, 'n groot plek met inwoners en besoekers, 'n stad, dorp, plaas, Stigting, winkelsentrum, huis, landstreek -soos die koppie by Magersfontein, vleispaleis... of kombinasie van sommige van hierdie plekke) daarin dat dit 'n voorstelling en ook 'n projeksie die toekoms in is van die werklikheid, wat deur dié voorstelling die samelewing self oopstel vir ondersoek. Dis 'n ondersoek na die ware aard van die syn, en die nie-syn, die verbeelde dood wat verwerklik moet word om ondersoek te kan word.

Wanneer die diskrepansie tussen syn en skyn, aard en voorkoms, dan in die ondersoek ontmasker word, stel die mensdom sig as't ware oop vir 'n siniese veralgemening en vir die parodie: "Dis soos 'n kolossale teater waar almal (elkeen met sy eie illusie wat hy navolg) bymekaarkom - nie om iets te doen nie, maar om 'n voltooide film te sien," verduidelik die Meturgeman: "Maar ons is eintlik net 'n *parodie* van die buitewêreld. Al waar ons verskil, is dat ons

'n buffer het vir elke inwoner. Ons beskerm fantasie waar dit bots met die werklikheid¹⁸; ons beskerm die beeld van die werklikheid¹⁹ waar dit bots met die fantasie van die tyd²⁰" (bl 128, my kurs).

Daar is reeds gewys op die parodie van die "ontrafeling van die heptagonale probleem", die speurroman (bl 27). Madam Ritchie, Hope en Prudence word parodie van "drie klaagvrouens uit 'n Griekse drama" (bl 31). Die "feite" wat De Goede in sy boekie aanteken (byvoorbeeld bl 66-68) is parodie van die klassieke probleemondersoek; die sewentiende-eeuse Engels (volgens dr Johns) verhoog die distansie, lê klem op die anomalieë, verhoog die humor, en relativer die wrange waarheid: "Murthered by a Giant".

Regter O'Hara is parodie van sy vroeëre logiese self en ook van die "lykdraer uit die Groot Pes" wat hy uitbeeld (bl 69-70); hy is gerelativeer tot wanaangepaste narre-figuur, byvoorbeeld in die beskrywing van die meganistiese spel met sy hoed wat oor sy oë bly sak.

Adam is ook deel van 'n parodie - eerstens, van "vader en seun" as hy op die tenk veiligheid en vastigheid kom soek by Henry en sy hand vashou (bl 86); tweedens van die figuurlike konsep van die "reus" soos wat Jock, die skepper en heerser van Welgevonden, agtien jaar tevore bekend gestel het²¹; derdens van die mitiese reuse in die mensdom se geskiedenis waaroor dr Johns uitvoerig verslag doen (byvoorbeeld bl 112, 168).

Soos sy inwoners, is ook die plek Welgevonden 'n parodie van wat hy agtien jaar tevore was: Brutus is vervang deur 'n

18 deur tegnieke soos die humor, of die surrealisme

19 die "bestaande orde" wat Henry probeer beskerm

20 die "nuwe" orde, wat die "desintegrasië onder die parodie van die orde" oopvlek, bl 91

21 Jock is hier ook parodie van sy vroeëre self - fisies afgetakel en verstrooid, byvoorbeeld bl 108, 111, 130.

histeriese, gekondisioneerde bulletjie; die lewe ontbreek in die kelder-museum (bl 108) - daar word nou inspuittings vir die inwoners vervaardig (bl 111); die spog blomtuin is verbaster (bl 112). Lila, die vermoorde, word selfs parodie van Christus deur die gierigheid van haar familie wat haar klere onder hulle verdeel het (bl 124). Hope se erotiese drome word gekoppel aan Lila s'n, en albei s'n aan die leë parodie van die voortplantingsdaad wat in *Sewe dae by die Silbersteins* in die vorm van die heksesabbat aangebied is (bl 138-140).

By Leroux is die titels/ woorde van musiek wat gespeel of gesing word gewoonlik aanduiders van iets diepers as die terloopse en oppervlakkige. In plaas van die gebruikelike *Gaudiamus Igitur* by 'n gradeplegtigheid, sing die koor en speel die orkes van die inwoners *Siembamba*, 'n ironiese parafrasering van Adam se lewe en dood (bl 155); die parodie verkry hierdeur dus ook 'n tragiese referensieveld, na 'n ander, parallelle saak.

Behalwe dat hy geïmpliseerde kritiek lewer op die leegheid en valsheid van die samelewing deur die parodie, gee Leroux meer spesifiek sy misnoeë te kenne deur satire en selfs sarkasme. Enkele van sy teikens (weer word die aanvalle versag/gerelativeer/ getemper deur die humor, sonder dat die kritiek opgehef word) is: sosiale pligsbesef jeens oorlogsgevangenis (bl 12); kunsblomme en ander "kitsch" neigings (bl 29); valse "wysheid" (bl 39); ekumeniese argitektuur en die "Openbare Werke" departemente (bl 54); aanvaarde sosiale optrede en kokettery (bl 57-58); familiebande (bl 62); godsdienstige kennisgewings (bl 66); formele onderrig (bl 113); propagandategnieke (bl 115); cliché's (bl 122); "vrye" seks (bl 123); geleerdheid en jargon (bl 124); intelligensie/ "retensievermoë" van die gespierde held (bl 131).

Soms is die ontluistering van die skyn bitter en geskied deur die kontrastering daarvan met die aardse waarheid; só 'n onthulling is komies (deur die woordspel of die onverwagte

kontrastering) sonder om noodwendig humoristies te wees, want die kritiek op die mistasting word nie deur die skrywer verbloem nie: nadat dr Johns by die graf sê dat Lila "alom bemind" was, is die direkte kommentaar: "Lila was 'n teef wat elke keer soos 'n maagd na die bed toe gekom het (dink iemand anders)" (bl 29). Die ironie lê in die woorde "alom bemind". Hulle is onwaar/ teenstellend met die volgende sin, as daar bedoel word dat almal wat ook nou begrafnis toe gekom het, regtig lief was vir Lila; die waarskynlike betekenis is egter gelyk aan die volgende: Lila was 'n hoer wat baie *minnaars* gehad het - dit wat lyk na idealiteit/ skyn is egter vermomde werklikheid; dié pittigheid kan die lagreaksie uitlok sonder dat die situasie self belaglik hoef te wees. Deur hierdie tegniek word die brutale werklikheid beklemtoon, en die mens se neiging om die skyn te ondersteun, bespot.

Daar is 'n menigte soortgelyke ironies-humoristiese situasies in die boek. Dikwels is die teenstelling (of die veronderstelde ooreenkoms) absurd, onvanpas in die boekwêreld, en dit verhoog die humor én die ironie. So is dit ironies én snaaks as pastoor Williams, wel wetende dat hy *niks* van Lila weet nie, haar probeer "finaal skilder vir dié wat haar beter geken het as hyself". Oënskynlik skep hy 'n valse beeld, 'n direkte teenstelling van wat sy was, en ons word gesê dat die mense om hom "geen tekens gee van sy mistastings nie". Tog verkry sekere van sy woorde ironiese trefkrag deur die referensie en die konteks: sy was "aanvallig", "mooi" en almal se "liefling"; sy hê hulle "bekoor", hoewel deur haar seksualiteit en nie haar mooi karakter (soos Williams impliseer) nie (bl 30).

Leroux spot self met sy eie parodie van die speurverhaal as hy dr Johns die tipiese tegnieke laat noem: "Ek bedoel, dis soos 'n speurverhaal: die ideale afsondering, die verbreekte verbindingskanale, die kasteel in die bos, die ontwrigte paradys" (bl 74). Tog is daar heelwat onbenullighede, absurditeite wat wel help om 'n tema (byvoorbeeld verval of kunsmatigheid) te beklemtoon, maar wat só snaaks is dat hulle selfs in die absurde boekwêreld belaglik voorkom. Dries se

"ingebooue geboortebeperking" van 'n spul huppelende bulletjies wat senuwee-ineenstortings kry en sy pogings om die toehoorders se insig/ antwoorde te kry terwyl hy die "les" aan hulle gee, is hiervan 'n voorbeeld. Veral snaaks is die "hooggeplaaste" besoeker se onwillekeurige respons, "Vierkantig!" en die ouer inwoner se minagting: "Skoenmaker, hou jou by jou lees!" (bl 80-82). Nie net die beeste se seksuele drange nie, maar ook die mense s'n word bekendgemaak en veralgemeen/ gerelativeer: die "huise van ontug" het 'n anachronisme geword "want daardie besondere bevrediging word deesdae binne die maatskappy verkry met die verligte samewerking van vrouens van alle stande [---]. Ek dink ons kan met trots sê dat ons seks sy geslotenheid ontnem en dit alledaags gemaak het" (dr Johns, bl 123).

Op bl 130 word die verskil tussen die ironie/ parodie as sodanig (wat selfs tragies of pateties kan wees) en die ironiese humor, of humoristiese parodie, wat albei lagwekkend is, geïllustreer: Wanneer Jock met Adam huis toe stap, is hy "kromgetrek" in teenstelling met die Reus langs hom, maar ook met sy eie voorkoms van toe hy nog die "reus", die "koning" van Welgevonden was - hy is ook nie meer "koning" nie; die tyd is nie "die Goue Eeu" nie; die huis is nie die "geseënde Eiland" nie. Die beeld van die verlamde koning wek simpatie en die ironiese kontras is nie lagwekkend nie.

Wanneer dr Johns egter sy afskeid neem van De Goede, is dit snaaks as hy sê: "Ek hoop nie dat ek jou op enige wyse beïnvloed het nie." Die ironie lê daarin dat hy alles gedoen het, alles ondersoek en geïnterpreteer het; De Goede was volkome deur hom beïnvloed. Nie een van die twee wek simpatie nie en die lagreaksie kan volg.

As karakter is De Goede in elk geval meestal belaglik. Hy is so 'n opvallende karikatuur van 'n dom, noukeurige, wetsgebonde, spiere-~~ver~~erende amptenaar, dat sy pogings om te praat (in teenstelling met die lingomaan, dr Johns), of om te "speur" deur onbenullighede in sy boekie te skryf, altyd lagwekkend is. Veral humoristies is sy voorbereiding en sy

ideaal om poësie te skryf! (bl 132). Só 'n teenstelling is hy met die ideale speurder dat hy ál een is wat nie wakker word nie as sy toekomstige geliefde, Hope, gil en al die ander dink dat sy verkrag is en "daadwerklik betrokke" voel (bl 141).

Die hele konsep van die glaskamers lei natuurlik tot talle ironies-humoristiese insidente, omdat die "slagoffers" van die waarneming bewus, maar onnadenkend, meganies, optree. Hierdie "deursigtigheid" van die Welgevonden-karakters word beklemtoon deur nog ironieser handelinge: Die gaste, sigbaar in die lig van hul kamers agter glas, trek japonne ("maskers") aan om hul te beskerm as hulle uitkom na mekaar toe; veral ironies is Madam Ritchie se optrede: wanneer die ander saamdring om haar huis, gooi sy 'n *deursigtige* japon oor die naakte Hope! (bl 140).

Deur die ironies-humoristiese benadering tot pyn, leed, afskuwelikhede en die dood - die sake wat deur die mens gevrees word of wat hy nie aan homself as synde wil erken nie (sy aggressie; sy genot in die pyn, leed of dood van ander) - word die tragiese ontluister. Die resultaat is die swarthurmor.

Die hoofelement van swarthurmor is die oorbeklemtoning (dus karikaturisering) van enkele aspekte/ eienskappe (in dié geval, die afsku-wekkende) van die handeling, karakter of situasie. Hierdie tegniek van eensydige beklemtoning van die weersinwekkende staan bekend as die groteske. Deur die groteske word die mens eerstens deur die skok van konfrontasie, emosioneel by die angswekkende saak betrek; dan word die saak deur karikaturisering of oorbeklemtoning onwerklik gemaak en die gevaar daarvan sodoende gerelativeer: die waarnemer se kognitiewe interpretasie is dat dit darem te erg is om waar te wees, en sy affektiewe identifikasie met die saak en betrokkenheid daarby, word verbreek. Tragedie word dus gerelativeer tot swarthurmor en die waargenome gevaar word omseil, die vrees daarvoor onderdruk.

Die boek begin met die skok-ontdekking van 'n lyk in die fontein, en eindig weer met 'n lyk in die fontein,... maar nie meer een wat die inwoners laat vrees nie. Die hele "speurverhaal" wentel om die ondersoek na die dood van 'n skuldige hoer wat haar eie dood deur haar wellus veroorsaak het, maar wat egter deur die ander karakters waargeneem word as die dood van 'n onskuldige maagd deur 'n wrede en wellustige reus. Deur hierdie valse beeld te behou, kan hul eie skuld aan hul eie geestelike dood omseil word; so ook die gevaar van die angswekkende straf wat alle skuldenaars moet ondergaan, hier gesien as fisiese pyn, die besef van die eensaamheid, en die dood (soos ervaar deur die sondebok, Adam Kadmon, aan die einde). Die dood móét dus gerelativeer word sodat die karakters se vrees verminder kan word (én by implikasie, dié van die skrywer en die leser). Hierdie ironieë is vrugbare aarde vir die swarthumor; talle voorbeelde van die groteske kan in die roman gevind word; enkeles word vervolgens aangedui.

In die ontmoeting van De Goede en Adam op bl 30 word albei eers grotesk-snaaks voorgestel: "'Psssstttt...ffffffft...'" kom dit in 'n stotterende poging van Demosthenos de Goede om kontak te probeer vind en die reus vou meteens dubbeld in die waansin van 'n histeriese lagbui, sy mond wawyd oop sodat die suurklontjies uitspat, terwyl sy lyf heen en weer wieg en sy oë uitpeul." Dan verander die beskouing van die reus: hy hou op lag, sy oë is leeg, hy is eensaam en hy soek 'n maat. Die patetiese figuur wek simpatie en is nie meer lagwekkend nie.

Wanneer die besoekers Mon Repos besigtig, word hulle geskok deur die gru-foto's van "naturelle wat stokstyf aan niehoutgalge hang". Dié groteske onthulling word egter gerelativeer deur Madam Ritchie se gil, die stilistiese en onemosionele byskrifte, die gids se verduideliking en die besoekers wat van mekaar foto's neem terwyl hulle langs die prente poseer, "asook Madam Ritchie met groot gebaar en gekekkel"; die leser se skok weens die neiging tot identifikasie, word deur hul onbetrokkenheid by die moontlike

tragedie oorkom (bl 96-97). Op dieselfde wyse word die skok van die aankoms van die inwoner "met oopgekloofde hoof" deur die romantisering van die vroue-sendelingdokter se rol deur die besoekers en ook deur haar optrede gerelativeer - sy poseer met haar vinger in die wond vir die persfoto.

Die arme gekondisioneerde bulletjie, Brutus III, se gefrustreerde pogings om die verse te dek, is ook grotesk-snaaks: hoewel hy "loei van pyn", wek hy geen simpatie nie; hy is 'n personifikasie van diegene wat hulself groot en kragtig waan²²: "Hy storm tussen die heide deur, sy stem verhef tot 'n vreesaanjaende gebrul wat wegsterf in 'n klaende angskreet as hy die soveelste keer vlak by hulle tussen die heide neerstort en sy besondere skyndood sterf" (bl 107).

Jock se vertroeteling van Adam en Adam se verwerping daarvan, word beskryf as "grotesk" (bl 109), maar is pateties weens die empatie wat gewek word. Hoewel De Goede se gestotter ná die tydelike gawe van 'n "silwer tong" in die stoomkamer as "pateties" beskryf word (bl 110-111), is dié antiklimaks van sy "bevrydende" ervaring tóg snaaks. Hy vorm fisies 'n direkte kontras met die verkrimpte en vreesbevange dr Johns en daar is geen simpatie betrokke by die groteske beskrywing van sy enkele gebrek ("'n stortvloed van verminkte woorde") nie. Uit hierdie voorbeelde moet mens dus ook aflei dat die leser hom nie moet verlaat op Leroux se "leidrade" tot interpretasie nie, maar self krities moet lees en oordeel; hy moet self die "egte waarheid" agter die verhaalgegewens opspoor. Dis 'n soort omgekeerde dramatiese ironie, waardeur die karakters én die leser deur die skrywer gemanipuleer word tot 'n toestand van chaos (onsekerheid) en die verbreking van sy verstaande orde.

In dr Johns se interpretasie van die "mitologiese stryd tussen die gode en die reuse", word 'n aanduiding gegee van

22 Die lagreaksie spruit hier waarskynlik uit 'n gevoel van superioriteit by die aanskoue van die dier se onmag om sy instink óf sy gekondisioneerde respons te beheer.

die oorkoepelende aard van die humor in *Een vir Azazel*: "Die stryd was grotesk-snaaks" (bl 120) net soos ook die parodie van De Goede se "stryd" teen die gewonde reus, maar die "snaaks" is van toepassing op De Goede, weens die dramatiese-ironiese wete dat hy in elk geval sal wen; sy "taak" wek geen empatie nie.

Wanneer die skare en De Goede uiteindelik die fisieke stryd met die reus aanknoop (bl 159 en verder), word die beskrywing onomwonde skokkend en grotesk. Maar die skare se aksies is belaglik ook, want - ten spyte van hul "basis van maksimum-doeltreffendheid" - hulle kan hom nie vernietig nie. Selfs De Goede kan hom nie met al sy karate-toertjies vernietig nie en moet uiteindelik 'n vuurwapen gebruik. Die hele stryd word onpersoonlik gemaak deur woorde soos "karnaval", "Coney Island van die gees" en "toejuiging" te gebruik; óók deur die ironiese kontraswerking met die onwetende, sublieme onbetrokkenheid by die toesprake binne die gebou. Veral grotesk is die laaste oomblikke van die stryd, waarin die "lewe, strewe en sterwe" van oom Giepie genoem word terwyl die Reus uiteindelik noodlottig gewond word (bl 163).

Ook in hierdie boek word heelparty algemene humoristiese tegnieke op vernuftige wyse ten toon gestel. Omdat die groteske humor berus op die de-personasie van die slagoffers van die aggressiewe handeling of beskrywings, is daar gewoonlik 'n groot mate van meganisering van die personasies en hul handeling (soos waarneembaar in die voorafgaande beskrywing van Brutus III se "skyndood").

Ander voorbeelde van humoristiese meganisering is:- die futiliteit van die "nuttelose eindproduk" van teling - die patryshond, Fido - wat plastiekswane en lyke vind, maar nie patryse nie (bl 11 en verder); Jock se emosies wat met elke onwillekeurige, outomatiese beweging toeneem as hy die lyk in die draaikolk volg, "soos 'n groot pop met 'n ingeboude meganisme" bl 18); die hoogdrawende, intellektuele oud-regter O'Hara wie se middeleeuse hoed oor sy oë bly val (bl

71); De Goede se neiging om gedurig sy spiere tot die maksimum te oefen (bl 75-76).

In ironies-humoristiese kontras met die dodelike erns van die hoof-konflik wat lei tot die dood van die Reus en die erns en luister van die mites waarop dit geskoei is, word hier talle voorbeelde van banaliteite/ onbenullighede aangetref; dit help om die geïmpliseerde erns van die dood te breek en dit omvorm tragiek tot humor/ komiek. Voorbeelde is:- die parodie van die Medici's deur die Silberstein-egpaar met hul patryshond - dit word deur Leroux self as "banaliteit" geklassifiseer op bl 11; De Goede se spiere wat "op die drieslagmaat groei, bots en ontspan" as Mrs Silberstein die Blou Donou neurie (bl 51), is banaal, net soos sy neiging om oor die algemeen van sy "taak" te vergeet wanneer hy bewondering vir sy kragtoertjies kry; so ook dr Johns se genieting van Hope en Prudence se bewondering van sy pittige insinuasies (bl 58). Soortgelyke ligsinnighede ontstaan deur heelparty verwysings na die absurde vakke wat De Goede aan die polisiekollege geleer het, of die aktiwiteite waarin hy uitgeblink het, byvoorbeeld om 'n biljartstok met sy wysvinger en middelvinger van die grond af te kan ophang (bl 43).

Deur die antiklimaks word sekere sake ook gereduseer tot oënskynlike onbenullighede. Wanneer dr Johns vir De Goede maan om op te pas vir slange en dan skielik hard skree "Pas op!" sodat De Goede wegspring en 'n klip as wapen gryp, verander die verwagting van gevaar en aksie in nuttelose antiklimaks (wat gewoonlik in 'n lagreaksie uitloop) as dr Johns 'n plantjie ophang en opmerk: "Hoe seldsaam! 'n Egte ephialtion" (bl 93). (In dié geval word die antiklimaks later weer verhef tot simbool/ magiese element, maar weens hierdie antiklimaks kom die latere verwysings ironies voor en nie oortuigend nie.) 'n Ander baie snaakse voorbeeld van die antiklimaks (waar een van die boustene, die baadjie, verhef word tot magiese element) word gevind in die relaas van Dries se "visitasie" deur die oorlede oom Giepie wat met uitgestrekte arms oor die Stigting vlieg: "Hy hoor meteens

'n stem en hy spring op, ná die visioen gereed vir die *annunsiasie*", maar dis net dr Johns en De Goede (bl 95, my kurs).

Cliché's kom ook telkens voor. Hulle is aanduiders van die onbelangrikheid of die valsheid van die karakters aan wie hulle toegeskryf word. In hierdie geval word cliché's veral gebruik deur karakters soos pastoor Williams (byvoorbeeld bl 30-31), Madam Ritchie en haar twee dogters (bl 31), die ooms (bl 62), enkele lede van die toergroep, soos die man wat die welgestelde gas toesnou: "Hou jou by jou lees!" (bl 62) en die orators, soos die alombeminde Dries (hoofstuk 8).

In dié roman maak Leroux ook dikwels gebruik van 'n teenoorgestelde tegniek van die parodie, "Mock-Heroic" genoem.²³ 'n Verkleinerende/ ontluisterende/ relativerende effek word bereik deurdat 'n saak belangriker voorgestel word as wat dit is; net soos by die hiperbool word die ware onbenulligheid/ ontoereikendheid van 'n saak aangedui deur vergroting. Daar is talle voorbeelde: Wanneer die ou, afgetakelde Jock en sy vrou op die grasperk loop, word die gras vergelyk met 'n see, Jock met die "skepper" wat daarop wandel (soos Christus op die see) met sy "gade" (die hoerige vrou wat allesbehalwe die "bruid" van Christus is - waarskynlik 'n verwysing na Petrus, wat ook 'n paar treë geloop het op die water en die stigter was van die kerk of "bruid"; bl 11); hulle hond wat "wys" herinner glo aan 'n prent van Timoachos (bl 12). In die snaakse beskrywing van De Goede wat sy spiere oefen op die maat van die Blou Donou wat mrs Silberstein neurie, lees ons dat hy "die teorie van die gevierde Atlas oortref deur sy *leerstelling* van konsentrasie met *musikologie* te bekroon" (bl 51, my kurs). Wanneer pastoor Williams van sy nat skoene "verlos" word en weg "wandel" deur die modder (bl 65), dui dié woorde ook die ironiese teenstelling van die realiteit met die luisterryke styl aan; netso as Dries hom die "mantel van Elia" toe-eien (bl 79) of as die "muse" in hom doodgaan (bl 84). Ook dr

23 Abrams, M H: *Glossary*

Johns se beskrywing van die Welgevonden-boerdery as 'n "magiese" en "helende [---] kultus" en 'n "mite wat jy beleef", is vergesog (bl 85).

Laastens, voorbeelde van Leroux se pittige woordspellinge in *Een vir Azazel*: Wanneer Henry deur die Reus omhels word, word hy beskryf as "versmoor deur liefde", 'n na-aping moontlik ook van Lila se verwurgingsdood, ook deur die Reus in sy "liefde" (bl 89). 'n Oulike verbastering word gebruik om die pogings om Madam Ritchie uit die sokkerspel te hou, te beskryf:- voordat een van die bekende gaste "omgerokkel" word om die bal te skop (omgepraat en afgerokkel), is Madam Ritchie "met groot moeite afgetroggel" om dit self te doen (afgerokkel, weggetrek en geroggel; bl 98). Ook die voorspelbare woordspel kom voor in "'Welkom!' sê die Oom van Welkom" (bl 123). Professor Dreyer, die skeikundige, word in sy kamer van navorsing gevind, "afgeskei en afgesonder" soos die stowwe in sy proefbuisse (bl 151). Wanneer De Goede uiteindelik die Reus konfronteer, is dit met "'n sjaal van Hope" in sy hande, soos een of ander magiese "wapenrusting" van die gode! (bl 163, my kurs).

2.2.5 Die derde oog

Dit lyk asof daar met hierdie roman 'n verandering intree in die aard van die humor wat Leroux gebruik. In die vorige boeke het dit voorgekom asof die humor 'n uitvloeisel was van 'n onvermoë om 'n sintese of ewewig te bereik deur die mitiese idealiteit (dus die "volmaakte" of "ewige" mite) en die ontnugterende realiteit. Al hoe meer is daar beweeg op die vlak van die swarthumor, waardeur die ontnugtering aanvaar word as die natuurlike plaasvervanger vir die onbereikbare idealiteit, en waar hierdie skokkende uiteinde van die mens se woel en werskaf ter plaatse - verpersoonlik

deur die dood, eers van die enkeling; dan in erger mate, van 'n sterk figuur (die tragiese held); dan van die abstrakte figuur van die super-mens, die *idee* van die materialistiese einddoel; dan, op groter skaal, van 'n samelewing; uiteindelik, van die kosmos - hanteerbaar gemaak word deur dit as't ware "te speel", oor en oor, sodat die mens se emosionele reaksie, sy vrees vir die ontnugterende einde, afgestomp kan raak deur die herhaling wat van sy fatalistiese konsekwensies ontwapen is.

In *Die derde oog* word die realiteit - wat in elk geval ontnugter - doelbewus nog verder afgetakel tot 'n bykans ongelooflike opeenhoping van die laagste en oninspirerendste lewensomstandighede.) Daar is absoluut niks goeds, aangenaams of genotvols in die lewens van die familie De Goede nie. Selfs die seksuele potensie word sonder vreugde onvervuld gelaat, desondanks die "daad" (wat deur 'n trein van hardlopende en gillende kindertjies tot alledaagsheid gerelativeer word). Elke karakter in die boek is onvervuld, ongelukkig; selfs die kinders is "lelik" en die "helde" (soos die ster Bee-Bee Doo) word ontluister deur die relase in die gedagtes van die ander karakters. Daar is geen teken van geluk nie, geen oomblik van hoop of bevrediging nie. Wat ironiese humor kon gewees het, word deur die verlies van hoop, bloot bittere en afknouerige komiek, klug.

Geeneen van die karakters word enigsins simpatiek hanteer nie: elkeen word beloon met onvervuldheid... en dit word duidelik gemaak dat dit sy eie skuld is, direk of indirek, soos in die geval van die vier, stout, lelike aangenome kinders - nie een van hulle wek empatie nie. Aan die einde van die boek drink almal "op die dood van tradisie en oerbelewenis" (bl 171); die heroïese tradisie word beskryf as "misleidend" (bl 170).

Die probleem met die doelbewuste aftakeling is dat dit self netso onwerklik word as die mitiese idealiteite wat dit vermy. Vir die algemene leser/ waarnemer is die idee van 'n kataklismiese ongelukkigheid en uitsigloosheid net so, of

selfs meer onwerklik as die idee van 'n utopiese, ewige gelukkigheid. Die gevolg is dat dit wat gewoonlik ongerymd sou wees, 'n alledaagse aftakelingselement word; dit wat andersins die gevoel van superioriteit sou wek, is hier deel van elke mens se huidige en toekomstige realiteit - daar is geen superioriteit in hierdie broederskap van uitsigloosheid nie. Gevolglik is ook die lagreaksie beperk tot wrange glimlagte: wanneer alles negatief is, kan niks gebeur wat werklik onverwags is of verligting bring nie. Die absurditeite, ironieë en komiese elemente is lagwekkend slegs in soverre hulle gemeet word teen die realiteit *buite* die boekwerklikheid. Die ironiese humor in Leroux se werkswyse lei die leser/ waarnemer dan uiteindelik tot die besef dat niks in sy eie lewe darem heeltemal so uitsigloos is as die lewens van die karakters nie; hy besef dat die "vernietiging van die orde" waarvan Leroux so oënskynlik 'n oortuigende voorstander was in die vorige romans, hier gedemonstreer word en deur die leser se eie reaksie as onwenslik verklaar word.

Aan die einde van die vorige romans was daar altyd 'n vonkie hoop vir die bewoners van die mikrokosmosse, ondanks hul kortsigtigheid en self-verloëning. Die satiriese humor het die leser opgeroep tot "'n nuwe mite", 'n "ewige" mite waardeur hy die leweloosheid van die bestaande orde kon omseil. Aan die einde van *Die derde oog* is daar egter geen empatie nie, die hele mikrokosmos word gedistansieer van die leser en die roman selfs kan as uitsiglose banaliteit verwerp word as daar nie gelet word op die dramatiese ironie nie: Die leser wat nie die teenstrydighede raaksien in die Brigadier se definiëring van die "nuwe waarheid" nie, kan self prooi word van die lokval van die volkome materialisme wat sover deur die oeuvre bepleit is deur Johnson en sy parallellismes en hier as model gedemonstreer word. Dis asof hierdie boek juis die afwesigheid demonstreer van die "derde" of mitiese oog, die vista op dit wat groter is as die materiële werklikheid. Die titel is direk teenstrydig met die tema, dus dramaties-ironies: die leser moet glo òf in die mitiese òf in die suiwer materialisme; hy kan nie die

mitiese verwerp en die hoop behou nie. Hier word die leser dus voor die keuse gestel om sy eie einde te kies: fisiese dood of mities-geestelike dood.

Die humor in hierdie boek is besonder wrang omdat dit die mitiese of geestelike dood ondersoek en demonstreer. Dis die uiteinde van die materialistiese ideaal wat deur die antagoniste (soms vermom as protagoniste) van die vorige romans verkondig is. Soos in baie vorms van die moderne satire hou die skrywer nie vir die leser die alternatief tot die aspekte van sy leefwyse wat hier gekritiseer word, voor nie - behalwe natuurlik deur die implikasie in die titel, maar die gevolgtrekking is onvermydelik: om die gevolge van die gedemonstreerde leefwyse te ontduik, moet 'n teenoorgestelde leefwyse beoefen word. Daar móét 'n doelbewuste keuse gemaak word: die "held", De Goede, is juis die een wat sy taak nakom sonder om te besin oor die mitiese implikasies en sonder om sy instruksies te bevraagteken. Elkeen wat die destruksie nie doelbewus beveg nie, doen dus daaraan mee.

Deur hierdie boek word die weg gebaan om in die volgende trilogie die ondersoek te heropen na die mitiese prosesse waardeur die mens tot sintese met sy werklikheid kan kom. Deur die dramaties-ironiese demonstrasie van die uitsigloosheid van die suiwer materialisme, kan dié aspek van die mens se "reddingsideaal" afgehandel word en die energie bepaal word by die geestelik-mitiese. (Uiteindelik word die swarthumor dan in die laaste twee romans deurgevoer tot die ondersoek na die vernietiging van die kosmos en ook van die ondersoekmetode - die romankuns self.)

Soos dikwels by Leroux waargeneem kan word, lyk dit hier dus of die humor op verskillende vlakke lê en deur verskillende tegnieke bewerkstellig word. Eerstens is daar die vlak buite die direkte kommunikasie, die humor buite die boek. Hier word dit bewerkstellig deur die ironie in die titel, die implikasie van kritiek binne die satiriese werkswyse van Leroux deur die oeuvre, en die betekenisloosheid van die

"finale oplossing" aan die einde van die verhaal. Deur hierdie speelse benadering tot die roman as kommunikasiemiddel word daar die implikasie geskep dat die leser deur die skrywer gemanipuleer word om deel te hê aan die gedemonstreerde onwelkome einde, om dit dan te bevraagteken en homself oop te stel vir verdere ondersoek na skokkende, makabere situasies (soos die persoonlike en kosmiese dood of destruksie) in 'n poging om minstens die kompleksiteit van die bestaan beter te kan begryp en dalk te mag saamdink aan 'n verklaring daarvoor, aan 'n oplossing vir die lewensproblematiek, of minstens aan 'n poging tot sintese daarvan.

Tweedens is daar die humor wat binne die verhaalwerklikheid lê. Dit kan humoristies wees vanweë die kontras van die boekwêreld met die leser se werklikheid (en sluit dus die moontlikheid van die lagreaksie weens waargenome anomalieë of die waarnemer se gevoel van superioriteit in), of vanweë komiese insidente of ironieë binne die boekwêreld self (met ander woorde, die waarnemer sou uit eensgevoel of empatie met een of meer van die karakters lag). Aangesien die skrywer hier 'n boekwêreld geskep het wat getuig van doelbewuste aftakeling, wat empatie bemoeilik, sal van die humoristiese tegnieke wat gebruik word, ondersoek word om 'n aanduiding te gee van die vlak waarop daar gewerk word - al is hierdie tegnieke al in vorige afdelings bespreek.

Die opvallendste is waarskynlik die klug-elemente wat tradisioneel voorkom sonder dat daar empatie vir die karakters hoef te wees. Voorbeelde van sulke elemente is:- die "Mustacheparfuum" en Madam Ritchie se uiteindelijke groot kommunikasie "Yohimbin!" (bl 27); die ontsnap-en-vang situasies wat telkens opduik met die kinders, soos wanneer De Goede die dogtertjie vang en terugdra huis toe op bl 33; Hope se verpletterde seks-ideaal as die Brigadier telkens lyk asof hy in haar belangstel net om dan met een van sy manlike beamptes te verdwyn (byvoorbeeld op bl 43 met sy adjudant, James); die absurde argument tussen die manne van die D-Diens wat beëindig word deur die Brigadier wat self op die

springplank klim en deur die lug gewip word (bl 78); die eienaardige tipering van Bee-Bee Doo wat onder andere "gedurig siek" was en moeilikheid met haar verstandtande gehad het (bl 87).

Sulke voorvalle kom waarskynlik humoristies voor weens 'n meganistiese implikasie: die betrokke slagoffer van die lag kan nie van sy situasie ontsnap nie, of hy is self nie bewus van die absurditeit daarvan nie; die leser is waarskynlik weens 'n gevoel van superioriteit geneig om te lag; hy bly onbetrokke by die karakters.

Buiten die meganistiese aksies tipies van die klug-tipe humor (soos wanneer die Brigadier se vingers al hoe meer verstrik raak in die meisie van die D-Diens se hare, bl 122; of die ses mannetjies, "blinkgeskuurde outomate", wat hul nominasiestryd voer voor Bee-Bee-Doo se foto, bl 107), is daar ook ironies-humoristiese konfrontasies tussen karakters, wat ook op 'n klugspel uitloop weens die gebrek aan empatie met hulle. Voorbeelde hiervan is die misverstande tussen die intellektualistiese Brigadier en die gespierde De Goede: die terloopse kommentaar oor Gudenov en Bee-Bee-Doo wat De Goede aan die Brigadier stuur, word as "kode" geïnterpreteer (byvoorbeeld bl 18-19, 76, 92). Hoewel De Goede niks verstaan van die Brigadier se intellektuele geselskap en analyses nie, word hy daarby betrek deurdat daar van hom verwag word om te reageer - byvoorbeeld op bl 16-17 praat die Brigadier oor "'n verwording van die self", "vervreemding van stabiele personifikasies", "desintegrasie van die simboliese heelal", en vra dan: "Is dit duidelik?" Ook in die res van hul gesprek praat dié twee heeltemal by mekaar verby. 'n Reeks ironiese konfrontasies wat op mistastings berus, vind ook plaas tussen De Goede en die man wat vir hom "bekend" lyk (Gudenov) sonder dat eersgenoemde van die ooreenkoms met homself bewus raak.

Leroux lewer ook humoristiese kommentaar deur op dramatiese-ironiese wyse met sy leser-gehoor te kommunikeer sonder inagneming van die karakter-tussengangers en dikwels ten koste

van hulle: De Goede se ontmoetings telkens met die "bekende" man, is 'n voorbeeld van humoristiese dramatiese ironie aangesien die leser die man se identiteit ken en insig het in die noodsaaklikheid van die ooreenkoms tussen die twee. Die "mock-heroic" werkswyse word byvoorbeeld gesien in die Brigadier se beskrywing (in heroïese terme) van De Goede se "taak", naamlik om Gudenov "tot die lig te bring" - dit pas nie juis by De Goede se karakter of by die winkelsentrum-opset nie (bl 17, 18, 20); tog het die leser insig in die ironiese parallellisme tussen die verwoording van die "taak" en die werklike stryd teen die Bose.

Deur die satiriese inslag lewer die skrywer (hetsy direk of deur sy karakters) kritiek ook op die buite-boekse samelewing. Sulke kommentaar kan humoristies wees as dit byvoorbeeld op die boeksituasie ook kritiek lewer, of 'n ironiese kontras vorm daarmee, of as die leser voel dat hy nie self direk gekritiseer word nie, met ander woorde as dit 'n aspek van sy samelewing aanspreek waarteenoor hy onsimpatiek, of selfs krities staan, of wat so absurd voorkom dat die kritiek nie as reël ervaar word nie. Veralgemenings en ongedefinieerde kritiek kan só geïnterpreteer word dat die leser nie empatie met die slagoffer van die opmerkings voel nie, byvoorbeeld: "Sommige mense behoort aan die gemeenskap en hulle is afskryfbaar. Hulle is nie as enkelinge van belang nie; hulle daade is objektief en onpersoonlik; hulle is alle mense verenig in één mens²⁴" (bl 18); of op die bus as De Goede te min geld het om die "beroepswaardige" kondukteur tevrede te stel: "Die burgerlike manes, twee-twee geregimenteer op hulle sitplekke, verloor hul kenmerkende uitdrukking van apatie, en kyk verlangend na die wordende insident wat hulle gedagtes en gesprekke vir die volgende paar dae sal prikkel" (bl 69). Teen amptenare word kritiek gelewer op bl 70; teen die "willose massa" op bl 74-75;

24. Vergelyk Portia se kommentaar oor M Le Bon in *The Merchant of Venice* (I.ii): "God made him, and therefore let him pass for a man. [---] he is every man in no man"

teen die filmster-wêreld op bl 86-87, deur die bekendstelling van Bee-Bee-Doo se vroeëre geskiedenis.

Daar is 'n derde vlak van humoristiese kommunikasie wat beide die boekwêreld se werklikheidsnuanses en die leser se emosionele werklikheid transendeer. Die skrywer kommunikeer hier eintlik met homself²⁵; die karakters word as pionne onsimpatiek gebruik om 'n situasie te ondersoek en antwoorde te probeer kry op sekere kwelvrae. Die leser word tot getuie geroep, as mede-pion gemanipuleer en tot die skrywer se gevolgtrekking oorgehaal as bevestiger. Die swarthumor en sy tegniek van die groteske laat sulke manipulasie toe: karakters word doodgemaak, hul wêreld vernietig; hul vrese, hul psigiese en fisiese lyding, word bewerkstellig en waargeneem; hul groteske onvermoë om by die "normaliteit" in te skakel, word klinies beskou en ontleed; selfs hul mitiese parallele word vernietig en magteloos gemaak; die leser word soms só herhaaldelik met skokkende onthullings gekonfronteer dat hy emosioneel afgestomp raak en sy instinktiewe oordeelsvermoë sig nie meer kan verset teen die skrywer se kliniese ondersoek en gevolgtrekkings nie.

Sulke makabere/ groteske beskrywings wat lagwekkend raak weens byvoorbeeld oordrywing, anti-klimaks of absurditeite, beklemtoon die afskuwekkende aspekte van 'n saak sodat weersin en verwante emosies soos vrees of haat by die waarnemer opgebou en versterk word. Wanneer die afskuwekkende elemente dan gerelativeer word (deur tegnieke soos die anti-klimaks), word ook die waarnemer se sterk emosies gerelativeer en die onnodige psigiese energie word (volgens Freud en Jung byvoorbeeld) gebruik in die lag-reaksie.

Die beskrywing van Madam Ritchie se eerste woord beklemtoon só eers die weersinwekkende: "dit kom *glibberig* te voorskyn uit die *moeras* van haar lippe, tong, tandvleis en verhemelte"

25 Die televisieprogram oor Leroux is dan ook betitel: *Die soeke na die self*.

(bl 27, my kurs); dan volg die anti-klimaks van die betekenislose uiting in plaas van die verlossingswoord wat verwag word. Die anti-klimaks is veral lagwekkend weens die doeltreffendheid van die voorafgaande opbou van negatiewe emosies by die leser: ál die karakters in hierdie toneel is weersinwekkend, asook hul handelinge (soos die verskriklike kinders se afknouery van Madam Ritchie); verwysings na "so 'n gevorderde leeftyd", "die driehonderd-en-vyftigste episode van haar vervolggerhaal" of "'n uur gaan verby terwyl nog twee vervolggerhale afgehandel word" beklemtoon die lang tyd in voorbereiding op haar woord; die grootsheid van die uiteindelijke fisiese aksie word beklemtoon deur die yslike probeerslae vooraf, totdat sy eindelijk opstaan en na die kos wys; die groteske beeld van die vrou is opgebou deur verwysings na "mummie", "verkalkte gesig", "sonder uitdrukking", "geswolle lyf", "blou kolle op die spierwit lyf wat met elke aanraking induik en traag herstel" en "krom vinger verstyf deur jig".

Soms is die absurde relativering stelselmatig deurweef in die opbou van die groteske situasie. Wanneer Hope die manne van die Diens deur die "gepoeierde cantharides" lok tot orgiale orgasme, word die hele situasie dadelik gerelativeer deur die redelike en sterk twyfel wat daar by die waarnemer ontstaan oor die hele konsep van 'n funksionele liefdesmiddel. Die skrywer bou egter 'n hele makabere episode hieruit (Hope is uiteindelik "gehawend, verskeur, maar salig-gelukkig", dog "steeds onversadig", bl 94-95) én herlei dan die gebeure (deur die Brigadier se "wakker" gees) tot die mities-kosmiese vlak (meesteres, moeder, madonna, slavin, stilte en bron, bl 95) deur die bespreking van die sogenaamde "uremiese vergiftiging" waaraan beroemde geliefdes sou gely het.

Die hele onsinnige episode loop eindelijk uit op die siniese anti-klimaks: "dit het gelei tot serebraaledem, 'n geswel van die brein. Die simptome was dofheid van die oë, hoofpyn en, uiteindelik, *nausea*" (bl 95, my kurs).

Hierdie sinisme is tipies van die humor in *Die derde oog*. Nêrens word die krities-spottende aanval op die samelewing enigszins getemper deur toegeneentheid of simpatie nie: Dis 'n bitter boek, en die humor bly wrang.

2.2.6 18-44

In teenstelling met die groeiende ontnugtering, sinisme en bitterheid van die vorige trilogie is daar in hierdie boek 'n ondertoon van treurigheid en 'n poging tot rekonstruksie van 'n sinvolle werklikheid deur die poging tot sintese met die anima: In die vorige boeke is die "vroulike", instinktiewe en emosionele ervaring en aanvaarding van die kosmiese teenstrydighede al hoe meer verdring deur die "manlike", logies-beredenerende, objektiewe benadering. Mite is vervang deur materie. Ná die gevolgtrekkings in *Die derde oog* dat die beloftes van die materialistiek op niks uitloop nie, word hier weer 'n oproep gemaak tot die mitiese, vroulike element.

Wat die humor betref, is daar gevolglik ook 'n verskuiwing - van bittere anti-persoonlike humor (soos die swarhumor, groteske of absurde humor) na die tragikomiese, 'n aanvaarding van die bestaanspyn, 'n empatie met diegene wat ly en 'n poging tot versagting van hierdie pyn deur die lag. In plaas van bytende, meedoënlose, kritiese humor, kry ons hier humor wat aanvaardend is en vol medelye²⁶. Selfs die groteske sketse - byvoorbeeld van die mank, dowe, manies-depressiewe vrou - laat 'n gevoel van jammerte eerder as veroordeling deurskemer.

Die kern van die tragikomiese lê hier blykbaar in 'n gewaarwording van verraad en 'n poging om die gevolglike pyn

26 Malherbe se "hoëre humor"

te versag sonder dat daar geprobeer word om die oorsaak van die verraad te ontmasker of te vernietig. Die toonaard van hierdie boek is een van fatalistiese uithouvermoë: Dit sou nie help om téén die verraad op te tree nie - dis 'n onafwendbare kosmiese element; dus word daar eerder gefokus op oorlewing, op herstel en samebinding. Dat dié poging ook gedoem is tot mislukking (deur "kosmiese verraad"), is deel van die tragikomiese wete: "Ons voel beide die weemoed en die ekstase. Sy tier teen die verraad van God; ek aanvaar die verraad as deel van die lewenswerklikheid" (bl 110).

Hoewel mens versigtig is om ná die sterk bewering by die opdrag ("die eerste persoon is nie die skrywer nie") sonder meer te praat van die alter ego-verskynsel, is daar tóg raakpunte van die personasie met Leroux en kan die uitgesproke sentimente ook sy siening verteenwoordig, of dan minstens dié van enige denkende persoon buite die boekwêreld wat die personasie se reaksies op die lewe in sy jeug (18) en wasdom (44) herken en bekendmaak.²⁷

Van hierdie raakpunte met die werklikheid word satiries-humoristies - dog met deemoed - aangebied: (1) Y is 'n skrywer, weliswaar 'n "knolskrywer"; Leroux is skrywer. (2) Leroux skryf die boek na aanleiding van 'n werklike brief wat hy van 'n jong dame ontvang het. (3) Daar bestaan wel 'n "huisie by die see" (op Onrus). (4) Y demonstreer Jung se teorieë wat sentraal staan in Leroux se werk. (5) Terloopse verwysings na Suid-Afrikaanse omstandighede soortgelyk aan Leroux se werklikheid (soos in die lys van "verkragters" van die anima, bl 111-112) bou ook aan die ooreenkoms tussen Leroux en Y, minstens in soverre dit Y se idees betref. (6) Daar is ook verwysings wat herinner aan vroeëre personasies wat gesien kan word as alter ego's van Leroux of aan Leroux self, naamlik "kliphard op pad na nêrens" of "voorbeeldige jongmans" uit die vooropskrif herinner aan Colet, "die soldaat van die staat"; "sestigers/ senior lektore/

27 Sien dr Martha M Borman se Ph.D skripsie, *Die alter ego in die romans van Etienne Leroux* (U K, 1990) hieroor

professore", "wenners van pryse, Hertzog, CNA, Scheepers en Stals", "bewoners van strandhuise", "middeljarige mans" ens - as enkele verwysings sou dit nie noodwendig op Leroux dui nie, maar die kombinasie mag dit wel doen.

Hierby is daar 'n baie sterk element van selfspot by die satire teen die samelewing en die self word bespot juis deur sy vereenselwiging met een of meer van die karakters. Die self én die buite-werklikheid is tragies (weens die ervaarde pyn), maar ook komies/ belaglik/ bespotlik (weens die onvermoë om aan te pas of om die omstandighede optimaal te kan beheer). Die selfspot dui die "persoonlike verraad" aan: Oor sy knolskrywery sê Y se tante op haar sterfbed: "Dis nie wat ek bedoel het nie..." en Y beskryf self sinies hoe hy "briewe komponeer en aldus ten hemele die waarde van die skryfkuns bewys" (bl 108).

Ook die kosmiese verraad word aangedui deurdat Y slagoffer word van 'n hemelse "grap", sy onvermoë om tot 'n sintese te kom met die anima - verteenwoordig deur sy onvermoë om die vier vroue te bevrug, sy tante ("bloedskandelik"), die jong meisie wat hy nie kan ontmoet nie, die Rus (wie se man tussenbeide tree) en sy vrou wat steriel is, soos haar pa se slaghuise (bl 109). In die "hemel" is die slagtersvader, die walsende tante en die "vrolike nar" van 'n oom "wat met sy voete goël op 'n hemelbol terwyl sy verstand verstriek is in 'n hemelkaart". Buiten dié parodiërende "goddelike drie-eenheid"²⁸, is daar ander duidelike verwysings na die kosmiese of "goddelike verraad" op bl 108-109: Y kan drie keer met die "vader" se "slagtersmes" tot ridder (dit wil sê boodskapper en voorvegter) geslaan word; sy "slagtervader glunder uit die Groot Slaghuis en 'n stralekrans van spierwit derms daal op die hoof van die een wat *wys geword het met deernis*" (my kurs; die laaste verwysing na die wyse, is na die skrywer); Y se vrou is hiervolgens verwek deur die

28 met insluiting van die Christelike dualiteit: Jesus is deur ongelowiges as 'n towenaar of goëlaar beskou; "hemelbol" verwys na die aarde en "hemelkaart" waarskynlik na die Bybelse geskrifte wat die pad na die hemel sou aandui

onsuksesvolle paring van die god (met "donderende heiligs kennis") en 'n "onbekende moeder"; die Walkure-vrou is die "produk van sy yslike spies wat gif gesaai het".

Die aanvaarding van hierdie verraad blyk uit die vraag-sonder-vraagteken en die retoriese vraag daarná: "En wat hy gedoen het, was dit wat van 'n god verwag word. Op sy *hemelbed*, een verskriklike nag, bokant sy slaghuis²⁹. Is dit nie verraad van die al-god nie?". Dan volg die ironisering van die pyn: "hoe kan van my slagtersvader van die Swartland³⁰ verwag word om die ewige betekenis van verraad te besef?"

Die steriliteit, die onvermoë om ewige mite te skep (byvoorbeeld deur verlossend te kan skryf) is die vloek van 'n goddelike verraad. Y se wêreld word gesimboliseer (volgens bl 17) deur die wit huisie ontwerp deur sy vriend, die homoseksuele argitek. Die huis is simbool van beskerming én verfyning/ beskawing; wit simboliseer steriliteit of vrugloosheid; "vriend" dui op vertroue en bekendheid; homoseksualiteit dui op die kogniese/ manlike element (animus) wat sonder die sintese met die affektiewe/ vroulike element (anima) altyd steriel of sonder ware skeppingsvermoë moet bly; "argitek" dui op die plan-maker van sulke beskermende huisies (by die see - die oer-moeder). Sonder die eenwording van animus en anima kan die skrywer-skepper slegs "knol" bly. Sy "swakhede" is verfyndheid (waarskynlik die beklemtoning van die kogniese/ objektiewe/ logiese denke deur die moderne westerse beskawing) en bangheid (waarskynlik die vrees vir die onbeheerbaarheid van die affektiewe/ instinktief-subjektiewe denke en die onbekendheid van die eindresultaat van handelinge beheer deur die vrye anima).

Deur die selfspottende humor impliseer die skrywer die volgende: (1) Hy neig om die Skepper te blameer vir sy pyn, omdat die Skepper dit so moeilik maak om tot sintese te kom

29 die aarde; die dood

30 die dood; die werklikheid

en ware "vrug" te dra. (2) Dit is egter sy eie vrees vir die onbekende, sy onvermoë om sy toekoms toe te vertrou aan die instinktiese aspek van homself, wat die steriliteit veroorsaak - hy "skuil" agter sy logiese denke. (3) Hy is dus verantwoordelik vir sy eie pyn en onmagtig om die situasie te verander; dus is hy nie self 'n ware (almagtige) Skepper nie, net 'n "knol". (4) Aangesien hy as skepsel só magteloos is, is dit sy Skepper se skuld - wat ook nie 'n volmaakte skepsel kan skeep nie (en dus by implikasie ook "knol" is). (5) Dat sy Skepper só onvolmaak is ondanks Sy versekering van Almag en Volmaaktheid, is ondenkbaar - aldus die "goddelike verraad".

Die funksie van die humor is dus om sülke bespiegelings en gevolgtrekkings eerstens te kan ervaar en tweedens aan ander te kan meedeel, sonder die toetrede van die kritiese superego-sensor (hetsy die psige van die skrywer of individuele leser of in die sosiale gewete - deur 'n "sensuurraad") en om 'n uitvlug te bied ("dit was nie ernstig bedoel nie") teen moontlike veroordeling (twyfel word beskou as "verraad teen God").

2.2.7 Isis Isis Isis...

Dit is duidelik dat die humor in hierdie roman ironies is en neig tot swarhumor en self-kritiek. Beide die mitiese en die boek-feitelike gegewens is vol teenstrydighede, onlogiese materiaal of chronologieë, lagwekkende absurditeite gebou uit tragiese motiewe: soveel "ongerymdheid" dat die mite onskeibaar word van die humor; die humor en die mite is saamgebind tot semantiese agent. Ook die hoofkarakter demonstreer hierdie dualiteit: hy funksioneer beide as narre-figuur (die "swart nar van die Romantiek") en as

mitiese samestelling (of gepoogde samestelling) van animus en anima.

Die hoofkarakter bly 'n knolskrywer - maar hy skryf nie. Hy gaan op reis en sy reis is geografies onlogies. Hy vertel aan almal oor en oor 'n storie van Isis - maar soos verkeerd deur hom gekonseptualiseer; en niemand verstaan die storie, of soms selfs die taal waarin hy dit probeer kommunikeer, nie. Hy soek na Isis en daardeur na fasette van sy vermiste anima - en vind haar/ hulle nie.

Die effek van die ironiese, dikwels morbiede humor is weer eens ontluisterend/ relativerend. In die eerste hoofstuk al poog die skrywer om die leser te oortuig van die onwerklikheid van die hele verhaal, die hoof-personasie (Isis) én die mitiese implikasie van die roman: Die oënskynlike goddelike drieledigheid (Isis word driemaal herhaal) is terselfdertyd die "bose" en vernietigende ses keer se herhaling van die bestaanskonsep (en ook die naam van God/ die Skepper), "is" of "syn" - 'n dubbele teenstrydigheid. Die "skrywer" sê egter dadelik dat die titel met sy ryke mitiese verwysingsveld bloot 'n "toevalligheid" is - die vorige boek is opgedra aan "I" en die huidige aan "S" (asof die opdrag gekom het vóór die boek beplan en geskryf is!) en toe voeg hy die letters bymekaar en siedaar: Isis - 'n titel, 'n storie, 'n roman, met mitiese en Jungiaanse verrykingsmoontlikhede, wat boonop die "knolskrywer" (uit 18-44) red uit die onkreatiewe fase waarin hy verkeer (hy skryf maar briewe in plaas van die "groot" letterkunde wat sy teringmaer tante van hom verwag het).

"Toevallig" is dit so dat Leroux se eerste twee romans in hierdie derde trilogie, soos Y s'n, opgedra is aan 'n "I" en 'n "S" en die leser word gekonfronteer met 'n verwarrende oënskynlike identifikasie van Y met Leroux (ondanks laasgenoemde se teenstellings - byvoorbeeld voor aan 18-44 - van so 'n identifikasie) en die gevolglike gepoogde ontluistering van Leroux se werk, insig, geloofwaardigheid en persoon tot dié van 'n "knolskrywer": Sulke teenstrydighede

bring die leser voor 'n groot dilemma te staan. Wat glo mens? En hierdie verwarring is teweeggebring deur die humor. Die outeur speel só met die "waarhede" wat hy - as "boodskapper" van die goddelike waarheid - die leser as't ware manipuleer tot 'n toestand van ongeloof (gelyk aan sy eie twyfel?) in alles wat gesê of geïmpliseer word; as Y die goddelike verraad ervaar (of as Leroux dit waarneem), moet die leser ook die proses ervaar, ook voor eindeloos moeilike keuses gestel word. Dus, al is die karakters karikature en soos die intrige absurd, word identifikasie vermag omdat die leser deur die humor soortgelyke verwarring ondergaan.

Die kernvrae wat só deur die ironies-humoristiese werkswyse gemaskeer word, is: Wat staan daar eintlik? en Is dit wat daar eintlik staan, die waarheid?; Kan dit "verlossing" bring - byvoorbeeld van die vrugtelose bestaanswyse wat Leroux oral kritiseer deur sy satiriese insigte? Dit lyk asof die werk van Leroux ontluister word tot die desperate gekrabbel van 'n knolskrywer wat niks meer het om te sê nie. Tòg is daar die vermoede dat hierdie gevolgtrekking nie waar kan wees nie; self-ironie of self-spot (soos aangedui deur Harry Levin³¹ in sy ontleding van sulke humor tipes van die Jode in die ghetto-situasies) impliseer nie noodwendig die destruksie van die self nie, net van die beeld van die self; dit impliseer eerder 'n superioriteitsbevestiging: die selfspotter het insigte wat sy karikaturisering van homself negeer, maar die aggressiewe (of onnadenkende) waarnemers herken slegs die karikatuur en lag daarvoor (wat hul verwerping daarvan aandui, sonder dat hulle die persoon agter die karikatuur kan ervaar of verwerp).

Wat lyk na selfspot is dus eintlik satiriese kritiek teen die leser (wat 'n denkende mensdom verteenwoordig), wat so maklik deur selfs 'n erkende "knol" gemanipuleer kan word om die onlogiese, die onwerklike te ervaar en aanvaar. Die "ontluistering" van Leroux en sy skryfkuns is dus eintlik 'n bevestiging van sy baasskap op hierdie gebied. Hierdie

31 Levin 1972

verwarring van die skrywer se eintlike bedoeling, die woorde wat hy gebruik en die effek van die woorde (onderskeidelik *illokutiewe, lokutiewe en perlokutiewe handeling*³²) is 'n tipiese resultaat van die humoristies-ironiese werkswyse (wat alle vorms van die satire, byvoorbeeld die parodie, insluit).

Die "verkeerde" vertelling van die Isis-verhaal is nie net funksioneel ten opsigte van bogenoemde verwarring nie, maar laat ook toe dat die outeur se "moderne" karakter-simbool só gemanipuleer kan word om die Jungiaanse konsepte van die sintese van animus en anima as't ware dramaties te demonstreer. In plaas van dat Isis gaan soek na dele van Osiris, is die "dooie" Osiris (simbool van die "dooie" of materiële samelewing met sy "lewelose mite") op soek na essensiële "stukke" van homself (wat die anima voorstel) en na die mitiese magskonsep, Isis (of die her-bevestigende skeppingsmag, die IS wat moet WEES) wat alles weer aanmekaar moet sit sodat hy (Y, as die moderne samelewing) weer "heel" en lewend kan wees. (Die animus van die knolskrywer soek na sintese met die dertien-ledige anima sodat hy 'n lewegewende skrywer-skepper kan word; die swartnar en die witnar moet vereenselwig word³³). As 'n ironiese parallel moet Y en sy metgeselle gedurig hul sintuiglikheid beklemtoon (eet, drink, sien, ruik, voel, hoor)³⁴ om hulle bestaansreg/ lewendheid/ werklikheid te probeer bevestig. Y "sien" egter in alles die dood: sy anima-dele word telkens oënskynlik vernietig hoewel die meeste (soos Mary Jane Hudson) oënskynlik weer lewe by latere amper-ontmoetings. Alles bly onseker en lei tot die onvolvoerde sintese wat aan die einde van die boek ons bybly.

Weer eens word die relativerende uitwerking van die humor (hier spesifiek die swarthumor) duidelik: Die verwagting en die skok van 'n konfrontasie met die dood word telkens

32 Sien Snyman 1983

33 In Welsford, Enid, se *THE FOOL His Social and Literary History* word hierdie narre-tipes omskryf

34 Sien die essay van T T Cloete op bl 213-231 in *Oog van die son* hieroor.

herhaal net om weer opgehef te word as die "dood" nie werklik plaasvind nie. Net soos die karakters, word die leser hierdeur emosioneel afgestomp sodat die werklike doodgaan - die voorbereidende fisiese dood van die niggie, Pamela van De Doorns en die uiteindelijke psigiese "dood" van die knolskrywer Y, verpersoonlik, as die "groot God Osiris" (uit die wese van die mitiese geskiedenis is hierdie titel 'n oksimoron) - gerelativeer word en sy skok en afgryse verloor; sodoende word die vrees vir die dood besweer.

Dan kan hierdie geestelike dood ook tot niet gemaak word: Ons lees op die laaste drie bladsye onder meer die volgende: "Ek is ontsettend moeg en ek weet nie hoe lank ek nog kan hou nie [---]. Die boom van my wysheid³⁵ waarin die slang na bo krul, is vir my volkome onverstaanbaar [---]. Isis bestaan nie meer nie.³⁶ Die see is nou 'n groot krap³⁷ wat nader en nader kom [---]. Ek dans op die spierwit stoep soos die spinnekopmannetjie sy *dodedans* voor die knopiespinnekopwyfie"³⁸.

Dan stel Y 'n reeks vrae om die identiteit van die Bose (hier Set, òf die krap), die anima (hier, mej X, en al die vrouefigure) en die self te probeer vasstel. (Heel gepas en ironies-humoristies is Leroux se keuse van die algemene wiskundige onbekendes - waarvan die identiteite, die kwaliteite en kwantiteite, vasgestel moet word, naamlik X en Y, om sy hoofkarakters voor te stel, 'n verdere bewys van die kundigheid - in plaas van knolskap - waarmee hy sy boekwêreld

35 Moontlik hier reeds 'n vooruitskaduwing van die Hindiese en ander Oosterse mites wat Leroux in sy volgende boek gebruik, naamlik die begrip van die "kundalini" of lewegewende energie, wat gesetel is onder die naeltjie en "boontoe krul" in pas met die mens se geestelike evolusie.

36 Dit wil sê, die kans op sintese en die mag wat oorlewing bewerkstellig

37 Oxyrhynchid wat Osiris se fallus - simbool van Y se lewegewende skryfkuns - vernietig

38 Bl 139, my kurs; hier loop Leroux se metaforiek blykbaar deurmekaar: in plaas van lewe bring die vrouefiguur nou die dood

voorberei.) Die vrae word nie beantwoord nie, maar deur sy kommunikasie met X herwin Y sy lewenskrag:³⁹ "Ek skryf jou hierdie brief, mej X, voordat ek netnou *beserk* die krap sal beveg" (bl 139, my kurs).

Die woord "beserk" is belangrik. Dit beklemtoon die feit dat die skrywer voel dat dit onlogies, futiel, "gek" is om die stryd teen die vernietiging (van die self en van die lewe in die algemeen) aan te voer. Hy gee egter nie meer om nie (bl 139).. Hy identifiseer met alle karakters, maar uiteindelik net met die "bleddie Fool", sy "Fascistiese, estetiese, neutrale Oom" - of eintlik sy drie "ooms" (volgens bl 85): "Want ek het drie ooms gehad, 'n esteet, 'n Fascis, en 'n goeiehartige oom wat uiteraard as die swakkeeling in die familie beskou is." Laasgenoemde word by sy begrafnis beskryf as "my doodgoeie oom dood met die aangesig van 'n Heilige"⁴⁰. Deur die mens se gekke ("beserkte") pogings om tot kennis/ sintese te kom, om psigies/ fisies lewend te bly en lewe te skep (deur byvoorbeeld die mite of die skryfkuns), ondanks die "futiliteit" van sy pogings in die lig van die logiese analise van sy toestand, vereenselwig hy hom met die figuur van die Nar in al sy menige verskyningsfasette: marionet, hofnar, klugkarakter, woord-humoris, meganistiese slagoffer van die "Groot Verraad", ens.

Daarom dan is die humor, hetsy die ironiese, satiriese, wrange, "hoëre" of "laere" humor, die aangewese draer van die kommunikasie by Leroux: Die verhaal oor die Nar kan nooit heeltemal tragies wees nie, of heeltemal komies nie; die

39 Eros is, volgens Freud, die liefdesdrang wat die mens motiveer om te leef en die lewe te perpetueer; dit word teëgestaan deur Thanatos, die drang tot die dood, stilte en vernietiging. Die twee is gedurig in stryd met mekaar - soos hier deur Y gedemonstreer. Die twee drange is ook gedurig in konflik in die oeuvre van Leroux: die intriges wentel deels om die pogings tot sintese en perpetuering, en om die amper apatiese toelaat van omstandighede wat nie anders kan nie as om die vernietiging, die dood, toe te laat - soos gedemonstreer in Na'va byvoorbeeld.

40 deur "Keener en Kulman" - heerlike woordspel - so versorg, bl 88

glimlag én die traan is opgeverf, dis 'n beeld en nie die werklikheid nie; hy speel 'n rol wat die waarnemer kan vermaak of leer sonder dat die persoon agter die masker werklik betrokke hoef te wees by sy handeling; deur die ironiese insig, word hy hoogstens 'n tragi-komiese in plaas van 'n tragiese held. Sy pyn mag werklik wees, maar dis nie noodwendig die pyn wat die leser (of die Skepper) waarneem of kan laat lag nie. Die ontmaskering van die mens agter die Nar is netso problematies as die ontmaskering van die identiteit van verskillende boek-personasies (animus- en anima-figure, soos Salome in *Sewe dae by die Silbersteins* of mej X hier), of as die ontmaskering van die ware insigte wat deur die humoristiese werkswyse verbloem word.

Die universaliteit en noodwendigheid van die identifikasie van die skrywer/ skeppende, denkende en bevraagtekenende mens met die personasie van die Nar word deur die Tarot-simbole só verbeeld: "Ek is Le Bateleur, kaart nommer één, die goëlaar, die 'ingewyde' die knol, die onwyse man wat die deur oopmaak wat lei tot kennis van hierdie onverstaanbare wêreld. Ek beweeg op die *skeermeslem-dun skeiding tussen sublimiteit en belaglikheid*" (bl 113, my kurs).

Hierdie personasie is ernstig, tòg humoristies, weens die ironie van die erkende waan, "in *my opgeblasenheid* sien ek myself in die *bomenslike* staat van kennis." Die ingewyde wat wel sy tekortkominge - én die van die wêreld òm hom - besef, wat nie meer glo in die absolute of die goddelike ideaal nie (selfs die godheid is volgens hierdie roman verraderlik), word in kontras gestel met 'n ander humoristiese personasie, die "Dwaas", die een wat "sekuriteit verruil vir 'n pelgrimstog", wat die romantiek tot idealiteit én realiteit verhef (verpersoonlik deur Y se oom en in ander romans deur figure soos 'n ander oom, die man van sy toringmaer tante; Sir en Lady Mandrake; die Tuinier; Gysbrecht Edelhart; Johannes Garries; Lords Sudden en Seldom... mistieke karakters wat oorleef, of wat téén alle teenspoed in, nog glo in oorlewing, wat nog glo in 'n soort redding).

Leroux self huiwer deur die oeuvre tussen die twee narre-personasies, die Swart nar van die Romantiek en die Wit nar van die treurige realiteit, die sinies-gepynigde. In hierdie boek beweeg hy, deur die figuur van Y, oënskynlik weg van die Romantiek: dié rol word aan Y se oom toegeken, "Le Mat, die bleddie fool. [---] iemand wat met 'n roos in sy hand oor die afgrond loop. 'His countenance is full of intelligence and expectant dream...' (bl 90). Maar Le Mat "[is] born into the world *not* in entire forgetfulness", "'n teken van die blinde pelgrimstog: [---] van *alle dwase* wat bereid is om op hierdie loterywiel *die sirkelgang van 'n sielereis* te waag" (bl 90; 92; my kurs).

Die ironie is dat die Dwaas dieselfde eienskappe (instinktiewe idealiteit) besit as die anima... en Y, die sinis, soek na sy anima (deur die Isis-mite) om "heel" en "vrugbaar" te kan word; om te kan oorleef: Die "sinisme" van so baie van die romans is dus vals - daar bestaan nog die hoop, wat die soektog tot sintese aanvuur, die toegeneentheid (soos vir Mary Jane Hudson) wat die swarthumor draaglik maak.

Dit is dus nie onverwags dat die voorspelling van die dualistiese alter ego uit die vroeëre boeke (gewoonlik verpersoonlik deur twee afsonderlike karakters, die "Jood" en die "Kleurling") in die volgende twee romans bewaarheid word nie. Die "Jood"⁴¹ word gekenteken deur sinisme en ironiese selfspot en hy staan, ondanks sy mitiese verbande, met albei voete op 'n materiële bodem. Die "Kleurling" se ooglopende selfspot en klaarblyklike aardsheid verberg 'n geloof in oorlewing en 'n vermoë om wél al die teenstrydighede te kan "aanvaar", en wél te kan oorleef. Die animus en anima, die wit en swart nar speel gelyktydig hul keuses uit en as dit soms lyk of die skrywer, deur die woord, hom makliker met die animus versoen, oorleef hy tóg... in die anima.

Hoewel dit 'n ongemaklike samesyn is, is alle dele verenig en kan die skrywer, Leroux, dus bly skep, ondanks die

41 Na aanleiding van Levin, H: *Veins of Humour*

ontluisterende effek van die parodie wat hy deurgans meedoënloos aanwend. Daar is tóg 'n ietsie oor in die siniese oud-stryder, van die jong, weerlose Colet. Per slot van rekening sê die reuse priester met sy swart mantel van die wysheid, aan Y: "You are looking for Isis as if you are looking for God": Die bestaansreg van die anima is allerbelangrik, gelyk aan die voltooiing van die godheid.

Die essensiële nut van die humor is dat dit albei aspekte van die tweeledigheid aanvaarbaar kan maak - dog oopstel vir die kritiese beskouing - en aan albei bestaansreg gee. Die kern van die heel ernstige soektog na sintese word op bl 4 gevind: "As die Gemini-vrae soms te sterk word, klim ek die berg (a) uit en gaan lê (b) in die skaduwee (c) van 'n monolitiese sandsteen-Osiris-klip (d) en probeer ek 'n begrip (e) van sintese kry. Isis (d), ster (c) van die see (a) [---] spieël gemoedelikheid (e) [of flits] branders wat lus (e) het om te vernietig in die *gevaarlike beweging* (b) daaronder." (Die kontraste is eenders genommer.) "Ek kry visioene [---] van die lewe en die dood, die dag en die nag - die gedurige kontrabalans tussen die onsterflike siel wat ek van my hemelse vader geërf het en die sterflike gedeelte gelaat deur my aardse moeder. Ek ervaar 'n lewensbeginsel van tweeledigheid waar die bose en die goeie as natuurvyande die ewewig van gedurige stryd bewaar." Dan volg die ontluistering wat afsluit met die volgende woorde van selfspot: "Ek het die hoogtes bereik waar selfs babelaas *amusant* word" (bl 5, my kurs).

Hierdie ontluisteringseffek van self-kennis, wat lei tot die ironisering van die self én van die kennis deur die humoristiese lewensbeskouing, word later weer aangehef en verder omskryf: "Veronderstel dat ek in my opgeblasenheid toegelaat word om my as die groot God Osiris te waan⁴². Dan lei ek ten minste aan dieselfde siekte van die gees as die gode wat vir ons sterf en herleef. Êrens is daar goud, die koning van alle metale, vasgevang in die steengroewe van die

42 Die "groot God Osiris" is egter in stukke gekap... die "waan" word deur die werklikheid in die mite ontluister.

tyd, *gemeenplasing gemaak deur die banaliteit van ons bestaan*. Die pneuma moet vrygemaak word uit hierdie banale omhulsel van die vlees" (bl 7, my kurs). Aangesien só 'n proses van vrymaking pynlik moet wees vir die samelewing wat met soveel toewyding vaskleef aan juis hierdie "banaliteit", word die humor aangewend om dié proses te verbloem: As iets nie gevaarlik voorkom nie - weens belaglikheid byvoorbeeld, is daar geen rede om jou te verset teen dit wat jy ervaar nie; die transformasie word dus vergemaklik.

Ondanks die sinisme wat straal uit boeke soos *Die derde oog* of *Onse Hymie*, dwing self-kennis die skrywer om tóg aan die romantiese aspekte van sy karakter - die anima - nie net bestaansreg nie, maar ook 'n dominante oorlewingsfunksie toe te ken. Op bl 6 staan daar: "Daar is 'n raserny in my⁴³ om die lewe te verstaan, *Ek begryp ook hoe gerieflik dit is om sinies te wees*" (bl 6, my kurs). Later word die sinisme eers verbeeld: "want hierdie wêreld bestaan as die vieslike aarde, 'n gevangenis waarin die gees spartel om vrygelaat te word" (bl 7); dan word die rede en verantwoording vir nie net Y se soektog na sintese met die anima nie, maar ook die profetiese skrywer, Leroux, se gedurige pogings tot sintese van aspekte van die self in al sy romans (deur die humoristiese werkswyse) só gestel: "Dis geen skande om onvolmaaktheid te bowe te kom en jou te probeer omhul in 'n mantel van suiwer goud nie [---]. Die gees van God het homself in die vlees geopenbaar en *elkeen van ons is potensieel in staat om in die kleine die mistieke drama van hergeboorte te ervaar*" (bl 7, my kurs).

Y se verset (en vrees) is teen "die eendersheid van die dood" (bl 8), Leroux s'n ook. Die sogenaamde "verraderlikheid" wat die skrywer moet probeer begryp, is blykbaar (volgens bl 8) die onvoorspelbaarheid, onlogiese instinktiwiteit en blinde emosionele reaksies van die anima, "die vrou binne-in myself" wat die Self sonder angs blootstel aan situasies wat vir die logiese animus doodsvorspellend is. Dié begrip is nodig "om

43 Elders bevestig deur woorde soos "beserk"

die ware aard van die teenstrydighede van die lewe te begryp" (bl 8). En hierdie begrip is nie moontlik sonder die temperende effek van die humor - hetsy sinies, wrang, ironies-satiries, komies of simpatiek - nie.

2.2.8 Na'va

"Êrens is daar 'n terggees, 'n rustelose, spottende lewensdrang wat gedurig in terme van die stilte ewig verraai" (bl 110).

Net soos by *Isis Isis Isis* word die leser se verwagtings na aanleiding van die historiese of realiteitsgegewe omvergewerp deur die ommekeer van die situasie: die roman beskryf 'n begrafnis, 'n "swartheid", dood of stilte; maar - soos die titel wat "skoon" of "bekoorlik" of "aanvallig" beteken, aandui - dis 'n fees eerder as 'n begrafnis. Dit word 'n spel van duisend ligte eerder as van swartheid, 'n geestelike oorlewing (ten spyte van die gesuggereerde massadood) en herskepping; in plaas van stilte, is daar kragtige luidsprekers, 'n sangeres en jong musiekmakers wat deurgans parodiërende liedjies uitbulder oor die besige werf en huis.

Die bron van leweskeppende energie binne die oënskynlike dood (soos hierbo aangehaal) word geïdentifiseer as 'n *terggees*, 'n bespotter van die stilte, 'n verraaier van die kosmiese pessimisme, sinisme en nihilisme. Dié skeppende bron ruk die skepping terug van 'n katatoniese wegstroom vir die pyn. Dit verhoed dat die mens sy werklikheid, die kosmiese waarheid, ontwyk. Dit terg hom om beide die wit en die swart te ervaar, die "wit-swart enigma" (bl 110) te deurleef en uiteindelik die ewige en "mistieke waarheid" te aanskou - deur te kyk (soos die boek dan afsluit) "reguit in die oog van die son".

Uit die boek blyk dus die hooffunksie van die (romantiese) humor: om versoening te bewerkstellig tussen uiterstes (terwyl die ironie weer juis die uiterstes duideliker laat blyk deur die beklemtoning van die verskille tussen hulle) en om die waarheid sonder skanse te beskou (terwyl die ironie en ironiese vorms van die humor die waarheid eerder vertroebel of verskans). Die humor fungeer as 'n ont-dekker van die werklikheid, al is dit ook 'n pynlike werklikheid (soos Leroux se grootste vrees, die dood met sy eensaamheid), en maak dit aanvaarbaar vir die mens; die ironie stel die mens voor 'n keuse van sy werklikheid en dié keuse is dikwels obskuur, die gevolge van die keuse, onduidelik.

Aan die einde van *Na'va* is alles wat genoem is (soos die "genoemde begrafniskaste", bl 130), wat geteken of ervaar is, wat fisieke werklikheid was⁴⁴, vernietig. Wat oorbly, is "die ongenoemdes en ek" (bl 130), die naamlose en gesiglose skimme en die knolskrywer.

Hierdie onsuksesvolle al-dood, die verraaide "finale niks" is as paradoksale konsep absurd, belaglik, en dus onwerklik: Die kiem van die nuwe lewe ontwikkel, deur die absurditeit (en die gevolglike lag), uit die kosmiese tragiek. Die humor word deel van die ritueel wat die maskers lig van die objektiewe werklikheid af, sodat die her-skepping van die beleefde werklikheid kan plaasvind.

Deur die romantiese humor word swart en wit, pyn en vreugde, gevoel en gevoelloosheid verenig tot bloot lewe. Ironie ontluister die hubris, die vreugde en trots in eiewaarde van die mens en die skepping; humor relatiewe die pyn van die ironiese ontnugtering, stel die dreigende *Nie-Sein* (niks-wees) skadeloos, maar sonder om die uitweg van 'n geromantiseerde, rooskleurige, valse wêreldbeeld te gebruik: Selfs die swartheid, die dood, word "mooi" - *sjichora ani wenawa*.

44 Die "noem" van iets dui die skepping van die materiële bestaan daarvan aan, volgens Genesis

Die begrafnisritueel word op verskillende wyses geïnterpreteer: die Ierse "wake" is byvoorbeeld gewoonlik 'n rumoerige, vrolike byeenkoms in kontras met die sombere Europese lykswaak. Die rol van die ritueel is kompleks: die lewendes het geleentheid om mekaar te vertroos, om uiting te gee aan hul leed, om afskeid te neem van die dooie, om die geheuebeeld van die dooie te verstewig deur lofredes, om te besin oor die verganklikheid van die materiële bestaan, om die gees van die dooie bewus te maak van die skeiding van siel en liggaam sodat die gees vervulling kan soek in 'n ander werklikheid, om die dooie te roep tot herlewing... In teenstelling met al hierdie ernstige funksies is Georgie se begrafnis egter 'n fantasmagoriese fees waar mense van alle ouderdomme, kultuur- en statusgroepe bymekaar kom sodat die werklikheid (in die vorm van die nou reeds bekende mikrokosmos) objektief beskou kan word - deur die oë van die knolskrywerfiguur, gemanipuleer deur die "abstrakte outeur" en uiteindelik dus deur Leroux.

Wanneer die kritiese blik gerig word op die mens word die *personae* van die karakters eers beklemtoon (dikwels deur satiriese beskrywings) en dan gerelativeer tot absurditeite, belaglikhede. Hierdie skadeloosstelling/ relativisering/ gelykmaking is die gevolg van die humoristiese beskouing van die werklikheid.

Leroux benut 'n wye reeks tegnieke om hierdie humoristiese relativisering te bewerkstellig, tegnieke wat regdeur die oeuvre gebruik word, maar wat in *Na'va* saamsmelt tot 'n eenheid, wat ook die stilistiese gebruik van verskillende humoristiese tegnieke afrond, soos ook die derde trilogie en die drie siklusse sover afgerond word in hierdie roman- sover dit inhoud, personasies en styl aangaan.

In hierdie verband is daar dikwels bespiegel dat 'n vierde trilogie sou volg na hierdie roman en die volgende twee boeke is onder andere beskou as 'n "onvoltooide siklus"; nog te meer so omdat Leroux wel gewerk het aan 'n verdere roman,

maar dit nie voltooi het voor sy sterwe nie - die aanname kan dus nie getoets word nie.

Nogtans sluit *Na'va* die drie trilogie-sekwense af met die "opstyg" van die mikrokosmos die hemele in en die kyk "van aangesig tot aangesig", in die "oog" van die kosmiese waarheid. Dit sluit so ook die deurlopende temas af en die skrywer speel virtuoos met alle tegnieke van die ironie en van die humor.

Hoewel *Na'va* die drie trilogieë afsluit, is dit egter ook die eerste van die drie romans waarin die vernietiging van die massas uitgebeeld word, die sogenaamde apokaliptiese tekste. In *Na'va* styg die mikrokosmos die lug in weens die ontwaking van die skeppergees uit die dooie (oopgedek deur die ironies-onbehandige figuur van die "wysheid", Sophia); in *Magersfontein, O Magersfontein!* word die mikrokosmos van sy boosheid gereinig deur die water (die sondvloed); in *Onse Hymie* deur die vuur (die finale vernietiging volgens die Bybelvoorspellings).

Johl⁴⁵ wys daarop dat al Leroux se boeke as "oorgangsromans" beskou kan word. *Na'va* is ook so 'n oorgang - miskien die belangrikste - van die "ek"-gesentreerde boeke (die soeke na die sintese van die ego, in die romans sover onderskeidelik deur die gedagte-spieël, konfrontasie, inisiasie, tweegeveg, offergawe, restourasie en identifikasie) na die "mensdom"-gesentreerde boeke.

Met die vraag "Wie is Georgie?" word daar gesoek na die aard van die mens (die "boer" of mens wat lewe van die aarde) in die algemeen, nie net meer na die aard van die mens-as-skrywer-skepper, die opvallendste alter ego van Leroux, nie.

In *Na'va* staan die outeur (hetsy abstrak of reël) vir die eerste keer onpersoonlik buite die gebeure, maar midde-in en gelyk met die gemeenskap, voor dieselfde waarheid en onder dieselfde kosmiese "oog". Ek meen dat dit juis die humor is

wat hierdie gelykmaking bewerkstellig het. Sonder die humor was daar bitterheid, sinisme weens die "verraad" wat die mens (veral die skrywer-skepper) se hovaardigheid jeens sy insig en mag vernietig. As hy egter ook vir homself kan lag, homself met tekortkominge en al kan aanvaar, dan word hy gelyk aan ander, die vele karakters van sy verbeelding en realiteit.

Op 'n sekere wyse het die ontwykende sintese dus plaasgevind. Maar dis nie 'n sintese met die goddelike (mitiese) nie, maar medemenslik, aanvaardend en vergewend. In *Na'va* word die mitiese temas van die oeuvre sover, voltooi. In Leroux se laaste twee boeke leef daar 'n ander, nuwe mite; soms lyk dit selfs asof daar geen mite vervleg is nie, want dan word die mens gekonfronteer met sy historiese erfenis (verlede en hede; hede en toekoms) eerder as met 'n direkte mitiese parallelisme. Hier word "die huis van my Oom" vergelykbaar met die goddelike huis "met vele kamers" van die Bybel; dit gaan "dood" (bl 105), styg op die ewigheid binne, word volvoer.

In *Na'va* bied Leroux 'n verklaring vir die soeke na sintese in die eerste nege boeke, voorgestel deur die lykswaak en opvaart van Georgie (bl 109 en verder). Tydens die waak "het ek as knolskrywer ook die reg om die aard van my eie toestand van Sjava te probeer bepaal. [---] Dáár lê ek en kyk na myself en ek sien myself skematies verdeel in vier-en-sestig stukke fraksies van lig en donkerte⁴⁶, die vreugde en verdriet simbolies vasgevang in 'n blokkiesraaisel van menige diagramme, 'n wit-swart *enigma*, die hierosgamos van die alchemis se droom..."

Daar word na drie fases van die bestaan verwys op bl 107-108 en dit kan skematies soos volg voorgestel word:

46 Leroux se ouderdom ten tye van die skrywe

1. INTELLEKTUELE BESTAAN

kom in kontak met

'N BUIITE-AARDSE INSIG

wat lei tot

2 DOOD (fisies)

wat die rustende lyk herenig met die EWIGE KLOPPENDE ENERGIE
en lei tot

3 HEROPSTANDING VAN 'N GEINTEGREERDE WESE

Die "vernietiging" van die mite word dus in *Na'va* op absurde wyse verwerklik: die funksie van 'n begrafnis is om dooies te laat "herlewe by wyse van toesprake en towerformules" (bl 83). Sophia (wat nie slegs "wys" is nie, maar ook belaglik is deur haar onbehandigtheid) veroorsaak deur haar klank- en beligtingstoestelle 'n kortsluiting wat op parodiërende wyse misverstaan word as 'n herlewing van die gees (van Georgie; van die Mens). Die sjiva-mite word skynbaar vervul, maar die vervulling is net so onwerklik en absurd as die massa-vernietiging; in albei gevalle is die idees agter die boekwêreld ernstig en ook moontlik in terme van die getekende samelewings (beide die massa-vernietiging en die "ewige mite" is aanvaarbare twintigste eeuse moontlikhede), maar die uitvoering daarvan word belaglik gemaak; die idees is ontluister deur die humor.

Etlike verskyningsvorme van die humor word in *Na'va* weer gevind:

Eerstens is daar die spel met name: die oues soos De Goede en die meisies uit *Isis Isis Isis*; nuwes soos Geilbaard van Greunen; al die vorms van George, Georgie, Gorgeous George, Giorgio; Sisi as omkering van Isis maar ook "fanegalô" vir 'n vrou oor die algemeen, "suster", ens.

Dan is daar die tegniek van die onderstelling (wat pyn relatiewe) byvoorbeeld wanneer Georgie se dood vergelyk word met oom George se skiet van 'n fisant: "hoekom moes Georgie

jare later die smaak van 'n bruingebrande fisant vir sy hele familie bederf?" (bl 9).

Swarthumor (wat die skokkende werklikheid relatiewe/ onskadelik stel deur byvoorbeeld herhaling) kom dikwels voor, byvoorbeeld in die beskrywings van "varkogies", "gordelroos", "katar", die dokter se wreedheid (bl 9), Sisi se "lyk" wat herrys (bl 56); en talle beskrywings van Geilbaard van Greunen se lyding, byvoorbeeld "...sy werwels uit orde, kruip [hy] soos 'n verminkte bedelaar van marmertap tot marmertap" (bl 93).

Buiten die roman-parodie van die lewe en van sekere stilistiese roman-tipes, is daar ook dié kleinere parodie: "Georgie Porgie, pudding and pie" se einde word verander om Georgie se moontlike homoseksualiteit aan te dui, na "When the *girls* came out to play, / Georgie Porgie ran away" (bl 18, my kurs); wanneer die styl van die grafskrif (bl 20) geparodieer word deur bewustelike swak rymelary, is dit ook 'n kommentaar op die leegheid van die hele begrafnis-rite en is die funksie daarvan dus relativerend.

Daar is ook heelparty voorbeelde van woordspel wat spesifiek die absurditeit/ onsinnigheid van die doodsfees en herlewingsmite beklemtoon, asook die identiteitsverwarring aangaande die afwesige Georgie en die mens in die algemeen, byvoorbeeld "*Wolf*, die *hond*, sluip soos 'n *tier*" en hy is "hondsdol" (bl 28, my kurs).

Melodrama - wat die kosmiese melodrama van die mens se pyn-ervaring na-aap en belaglik maak - kom ook voor, byvoorbeeld as die Adjunk impliseer dat hy ook kan doodgaan, "die prys van diens betaal" (weens die cholesterol in sy bloed as gevolg van die "beroepsiekte" van ooreet; bl 21), sê Merlina: "Nee! [---] Nee! Nie weer nie!" (bl 36).

'n Laaste voorbeeld is die meganistiese relativering van die erns van die rite, byvoorbeeld as die jeugkoor beskryf word soos volg: "Sewentig jeugdige castrati sing soos rekenmasjien-engele" (bl 41).

'n Paar temas wat deur die oeuvre aangeraak is, word deur die humoristiese styl gesintetiseer in Na'va. Een is die samesmelting van die hermafrodiet- en nar- personasie met implikasies wat dié figuur koppel aan die knolskrywer/ alter ego en 'n tipe eksegeet of wysgeer.

'n Tweede tema is die koppeling van die heksepersonasie met verskyningsvorme van die "wysheid" of die instinktiewe rigtinggewer, die anima.

'n Derde is die groei van die lig uit die donkerte, tesame met die versterking van die wind.

'n Vierde is die gelykstelling van uiterstes (wit en swart) deur die ondersoek na die aard van die verraad wat weerklank vind in die ondersoek na die identiteit van Georgie:

Die nar-figuur word soos volg betrek: Die skrywer sê in die verontskuldiging hy (dit wil sê die knolskrywer) is - soos Georgie - "in 'n staat van sjava". Dit is ongeneeslik deur aardse medisyne: die knolskrywer kan nie baat by die "eensame pansy", dr Giorgios S. E, se preskripsie van valiums nie (bl 10). Die skrywer word betrek by die gees van Georgie as een wat 'n "dans" of ontwaking veroorsaak in 'n "kosmiese keller": "want wat is dit anders as toorkuns wat hierdie vibrasie, die *pantomime van lewe* daar onder veroorsaak?"⁴⁷

Die Magus of toewenaar kan ook diabolies wees ("Is dit Satan in die kellers?" (bl 109). Uit die spel van wit en swart kom dit voor of die sipresse "swart gode" is of "hansworse", "die nar met die horing op sy hoof; sy linkerhand uitgestrek na die onverstaanbare Isis", "'n groteske spel tussen [---] bomenslike figure", "Hermes [---] wat iets probeer verduidelik" (bl 37) - soos ook die knolskrywer, Y, met sy soektog na Isis, die abstrakte skrywer se worsteling met

47 Bl 109, my kurs; dis vergelykbaar met die alchemie van die skryfkuns; in sy televisie-onderhoud sê Leroux self hy dra sy aantekeninge in 'n "toorsak" aan sy sy rond vir 'n lang tyd voordat en terwyl hy 'n boek skryf.

mites, en Leroux wat deur middel van sy Hermes-tikmasjien ook probeer om "iets te verduidelik".

Ook 'n nar is die figuur van De Goede wat in die oeuvre die volgende fases van ontwikkeling van die mens (ook die skrywer) voorgestel het, naamlik *stotteraar* wat na die waarheid soek maar deur valse leidrade om die bos gelei word (in *Een vir Azazel*), wat dan deur sy ewebeeld gekonfronteer word (in *Die derde oog*), en wat uiteindelik "welluidend" praat (*Na'va*, bl 81-82), maar "kripties-dubbeltonig" bly (bl 83) en (byvoorbeeld deur die ironie en die humor) sy boodskap versluier.

Wilde Willie, soos Y 'n vriend van Georgie, stel 'n ander faset van die humor voor: Hy word beskryf as "radio-nar en gemoedelike wysgeer" (bl 41, my kurs). Pablo, die "dago" vriend van Georgie (bl 63) met sy "Christus-hare" (bl 60), 'n sigeuner (of "wandelaar"; bl 61) verkondig valse wysrede en - net soos die knolskrywer - is hy "inderdaad niks meer [---] as die dwaas wat dink hy het 'n begrip van die heelal nie" (bl 63). Hy is ook Le Mat (soos Y), sy nommer is nul; "hy is of onnosel of 'n dromer. In albei gevalle is hy 'n neofiet" (soos heelparty van Y se ooms en ook soos die jong Henry van Eeden): "by wyse van rasseherinnering en sy ongebonde aanvaarding van die lewe as boemelaar⁴⁸ het hy tog 'n begrip van die rede, die hartstog, die profetiese verbeelding, en die sinnelike lewe" (bl 63, my kurs).

In Georgie word die alter ego-figurante van die vorige (en latere) romans soos volg deur die knolskrywer betrek en verenig: Georgie word beskryf as 'n "[g]lekerstende halwe Jood met 'n liefdeshaat vir sy Joodse afkoms, 'n boer van hierdie geweste, 'n lid van die gemeenskap wat hy verag, 'n koue intellek in 'n saai wêreld. Hy raak gedurig vyandig onder die invloed van dagga en sien homself as die *Wandelende Jood* wat die getye oorbrug en vir ewig sal twyfel" (bl 93, my kurs).

48 Of reisiger/ wandelaar/ sigeuner.

Georgie se lewe word op bl 104 saamgevat en loop parallel met die totaalsom van die kenmerke van die hoofkarakters (moontlike alter ego's van die geestelike ontwikkeling van Leroux al dan nie van sy fisiese werklikheid nie - hoewel daar hierin ook somtyds ooreenkomste is): "jeugdige onskuld"; "trane"; "rebels"; "loteling"; "op universiteit, superieur-intellektueel", "in die afrondingskool van die buiteland", "ouervreemd en volksvreemd"; "kalm en stil en doelgerig", "'n wêreldreisiger"⁴⁹... en op bl 105 deur Y só beskryf: "das liebloose Einsame", "die impotente inversie", "die totaalsom van die Absolute met die alomvattende wysheid verstyf in die rigor mortis van 'n kadawer".

Y wens hy "kan in hierdie tyd van ons *vormlose God*⁵⁰ ook die primordiale fantasmagorie ervaar waarin herlewing angswekkend maar duidelik 'n beeld kry."

Die relativerende inwerking van die humor word deur Y verwoord in die hipotetiese "val" van Georgie: As hy op die kruin van sy intellektuele ontwikkeling is, "kry Georgie 'n insig in iets wat méér is as sy eie wêreld - 'n soort Lennonse lewensessens wat jou tydelik vervul met 'n glans, skittering, straling, luister en prag as jy meteens 'n begrip kry van iets wat jou eie lewensbewussyn oortref [---,] jy is meer as jou eie klein wêreld. En dan val [jy] [---]. Dis 'n los val oor die afgrond, netsoos Le Mat, die bleddie fool, geval het. En dan [---] bereik jy die aarde [---]. En dan [---] bereik jy die Absolute Waarheid [---] één met die aarde" (bl 107, my kurs).

Die sigeuner voltooi die omkering van die prentjie só: "Onder lê die lyk [---] En dan is daar nog 'n lyk wat die voetegeklop⁵¹ hoor. En dan is daar 'n *wederopstanding* in die boog van die slagande van die Swart Godin. Georgie het

49 Oom George se onuitspreekbare gedagtes

50 My kurs; vgl die beskrywing van die relatiwiteitsbesef van die twintigste eeu ook in deel 1 van hierdie ondersoek.

51 van die dansende swart vrou

herry's. Georgie kan die verskriklike skoonheid begryp". Hy doen dit in die vorm van Sjiwa, "die herrese god wat dans in die lewensvuur, 'n *tweeslagtige verskynsel*" (bl 108, my kurs), 'n volkome geïntegreerde wese waarin alle uiterstes vervleg is.

Die mens moet dus die Nar, die Aap van God word vóór hy die versoening kan ervaar. Die humoristiese personasie is dus die stadium van menswees nááste aan die goddelike waarheid; die knolskrywer kan eers die waarheid skryf (ware skrywer/skepper word) wanneer hy sy vrees vir die eensaamheid van die dood - Sjiwa - en die "verskriklikheid" van die kosmiese waarheid oorbrug of laat vaar het. Die humor laat die mens toe om alle uiterstes van sy bestaanstoestand te aanvaar, om nie meer te stry téén 'n antagonistiese mag nie, maar om tot op die gevreesde uiterste saam te speel en mede te ervaar met dié kosmiese wisselspeel. Die Nar is: die een wat waag om saam te speel.

Die heks-figuur is die een wat meer verstaan en dus abnormaal optree uit 'n bo-aardse wysheid. "Sophia" impliseer *wysheid* en hoewel tant Sophia allesbehalwe wys voorkom in haar optrede sover dit die karakters aangaan, lê haar wysheid juis in die vervulling van 'n noodsaaklike rol: sy word die vernietiger wat die dood aanbring, waarsonder die wederopstanding nie kan plaasvind nie. Sy bring (soos die ironie) die verwydering van alle oënskynlike gelyksoortighede, sy vernietig die mite, deur die valsheid en ontoereikendheid daarvan te demonstreer. Sy het 'n "brandstigtungsvermoë", soos die Juliana Doepels van vroeëre romans, wat deur oom George, die mens van die aarde, bewonder word (bl 33).

Sy word met "manteldraai" onsigbaar (bl 68) en dus onkenbaar en onherkenbaar. So ook word die "wysheid" wat Leroux bekendmaak deur die spel, die manteldraai van die ironie en van die humor wat selfs can die ironie 'n "grap" maak, onsigbaar, onkenbaar, onherkenbaar. Sophia is die voltooiing van die Johnny/ Juliana Doepels-personasie: sy kry dit reg om

die "kosmiese vuur" te ontketen terwyl hulle slegs die spel van anargisme gespeel het met hul bomme. Sy stel voor die gevolge van die deurvoering van die Absurde tot sy uiterste, die antagonistiese grap wat - minstens in die romanwêreld - werklikheid geword het.

Juliana en Johny had die blindheid van die klassieke visionêr, wysgeer en profeet, Teiresias, maar in *Na'va* gooi Juliana (half-blind weens die verskuiwing van haar kontaklense) "met leë hand *denkbeeldige bomme*!" (bl 94, my kurs). Ook Pablo sien die daktuin "soos 'n kosmiese lotosblom" as "*Sisirita* voor sy *blinde, alsiende oë*. Sophia bring die Isis (weliswaar omgekeerd) na die profeet sodat die voorspelde herontwaking van die gees kan geskied. Dit is duidelik dat sonder die humor (byvoorbeeld in die woordspel) sulke "toevallige" byeenkomste van karakters en mitiese verwysings ongeloofbaar en archaïsties sou gewees het; die oortuigendheid van die simbool word ondersteun deur die humor, wat die leser voorbedag daarop maak om nie hierdie absurditeite as direkte werklikheidsbeelde te probeer lees nie.

Wind en lig word met goddelike mag (veral in die destruksie van die bose) en insig/ goddelike teenwoordigheid verbind. "Wind" is in Hebreeus dieselfde woord as "gees" (skeppingsgees/ gees van God). Lig word ook gelykgestel aan gees en wit lig, veral, dui op 'n sintese van "Alles"⁵² Soos wat Sophia al hoe meer ligte en vuurwerke laat brand en die musiek al hoe harder klink, groei die wind al hoe sterker tot 'n vernietigende onheilswind wat - soos wat die lig lewe bring in die swartheid - die ewige stilte versteur en nuwe lewe daaruit "terg".

Die opbou van die wind en lig begin as Kommissaris de Goede 'n "molotov-basket" aan die brand steek, Sisi (die swart, omgekeerde Isis) se rietdakhuis (of skans) laat afbrand en aldus bydra "tot die kosmiese vuur". Hy word deur Sophia

52 Cirlot 1962

omhels (die eenheid van die Goeie en die Wyse, bespotlik gemaak deur die karakter-parodie). Almal ervaar tydens die vuurwerke "orgiastiese ekstase"... "Toe begin 'n sterker windjie waai; 'n *ligte sirocco*?" (bl 85; my kurs) - weer word die oënskynlike doodserns van die boekgebeure gerelativeer deur die humor, en wel deur onderstelling, asook deur leë jargon soos ook daarná, wat die travestie van die "huidige" gebeure tot gevolg het.

As daar dan "denkbeeldige bomme" gegooi word, lees ons verder: "Dis asof 'n koue wind waai oor die dooie aarde, 'n foehn van onsigbare berge..." (bl 94). Later, as almal op die dak dans, "[i]s dit 'n onheilspellende Terral, die wind van Afrika, wat nou die hare van die begrafnisgaste roer" (bl 100). Dan, terwyl die motief vir Georgie se selfmoord gesoek word, waai "'n yskoue wind" oor almal, "'n chinook uit die spierwit wolke wat soos ysblokke in die hemel oor die verduisterde maan gedryf het" (bl 63) en uiteindelik die klimaks: "Die mistral waai oor die dooie aarde. Dis [---] ál die angswekkende winde wat die mens tot op die nulpunt treiter" (bl 105; my kurs).

Die wind funksioneer soos die ironiese humor en die swarthumor deurdat dit die vreeslike dinge in die mens se lewe voor sy oë stel. Hy moet dié sake en die vrees eers konfronteer voordat hy dit kan neutraliseer/relativeer deur die "hoëre" humoristiese insig. Hy moet die "nulpunt", die toestand van sjava, bereik voor die herlewing kan plaasvind.

Die aard van die verraad en die gelykstelling van uiterstes word ook tematies aangebied. Tot by *Isis Isis Isis* is daar gepoog om die tweeledigheid van die bestaan te begryp, deurdat die hoofkarakter streef om *volledig* te raak deur die soeke na sy "ander" self: Colet (oud en jonk) soek na sy ware identiteit; Gysbrecht na 'n ommeswaai in sy leefwyse, 'n nuwe lewensaard - soos by 'n nuwe, vrugbare mite; Henry na Salome (ook Sjakti en Shulamite, volgens Na'va, bl 108); De Goede na die sondebok, dan na sy bese, materialistiese teenpool; Y na X en sy volledige anima. In Na'va is hierdie

sintese eindelijk deur Georgie verwesentlik: Hy is hermafrodiet en is geaktiveer na 'n staat van Sjiva, onder meer deur Sharon (die "Swart Roos van Spanje", 'n Kali-figuur). Y sê dat Georgie in sy "wederopstanding" die "verskriklike skoonheid" ("sjechorani ve na'va": I am black but comely: Ek is swart maar lieflik) kan begryp (bl 107; só word die dood as't ware aantreklik/ begeerlik voorgestel - moontlik as 'n poging om die mens - dus Leroux - se vrees vir die dood te verminder).

Dié uiterstes is maar deel van die "ewige siklus" (bl 107): daar is eintlik geen rus en geen "uiterste" nie. Y, die knolskrywer, kan egter nooit 'n sintese bereik nie; Y kan nooit weet "Wie is Georgie?" - die mens - nie en kan ook nooit die aard van die "verraad" ken nie (bl 53-58). Die knolskrywer het volgens Georgie nie "die gawe van mantra-sakti" nie (bl 55). Op die begrafnis erken Y dat hy nog nie "die aard van die mandala" ken nie. Hy kan nie die skoonheid vind in die swartheid nie (bl 58). Hy verstaan ook nie as Georgie sê: "The essence of betrayal lies in the understanding and not the finding" (bl 90).

Die *waarheid* word versluier vir die denker. Soos Georgie, doen hierdie waarheid hom voor as "'n Mercurius in die uniform van die Koningin van Skeba" (bl 13) - 'n veranderlikheid wat hom voordoen as iets bekoorlik, luisterryk, maar wat moeilik vasgepen kan word (soos Leroux se eintlike bedoelings in sy oeuvre seker!). Hierdie veranderlikheid word gekamoeifleer deur die Ongerymdheid (Mercurius word anachronisties en sekerlik uit semantiese pas gekoppel aan die Koningin van Skeba), deur die Absurde, die Humor in verskillende vorme. Daar is spanning "waarmee die lewe mens bedreig as jy al hoe nader aan die waarheid kom wat bestaan uit 'n *kontrapuntale spanningspel*" (bl 13, my kurs); "die wit en die swart"; "wit en swart gode en godinne wat kontrapuntaal die vrae en antwoorde teen mekaar afspeel" (bl 13). In die mate wat hierdie gelykstelling van uiterstes begryp of aanvaar word, sal die "verraad" ook verstaan (en aanvaar?) word.

2.2.9 Magersfontein, O Magersfontein!

Die ironies-humoristiese benadering in hierdie boek word deur die outeur in die monde van sommige van die karakters gelê:

" 'n Tragikomiese situasie,' sê lord Sudden. 'Wat sal ons benadering wees? [---] Sal dit die *geloian* wees, die *spottend kritiese lag* van die *satiriese rede*? [---] Of sal dit die *spoudaion* wees, die didaktiese en morele funksie van die komedie? [---] Sal dit 'n samestelling wees? 'n Samevoeging van die *tragiese waarheid*, met 'n *glimlag vir die ironiese grap* - 'n samevatting van die teenoorgesteldes⁵³...? [---] Of sal dit 'n alternatief van erns en luim wees, die teenoorgesteldes wat slegs beurtelings saamgebring kan word? [---] Ek laat die beslissing aan u oor."

"'Miskien is ek meer ingestel op die *ironie*,' sê [lord Seldom]. 'Miskien dink ek soos Muelcke [sic] dat die ironie die satire, die absurde en die komieklike kan saamvat, en ook die tragiese kan oorkruis. [---] Miskien dink ek dat Magersfontein tot die epiese kunsvorm, die prosa, behoort, waar die ironie allesomvattend triomfeer oor die poëtiese lughartigheid van satire, komedie en harlekynspel. Miskien dink ek dat die tragikomiese spel van Magersfontein tot die groot terrein van die prosa behoort. Magersfontein is 'n roman in die suiwer ironie. [---] Magersfontein is 'n spel in ironie waar die absurde, en die groteske, en die komedie, en die vulgêre, saamgevat is in die prosa van hierdie prosaïese landskap.'" (Bl 26-28; my kurs.)

Aldus twee hoofkarakters, een wat nie kan sien nie en een wat nie kan hoor nie; die "waarheid" verkondig deur figure wat

53 Hierbó in die gedeelte oor *Na'va* aangedui en ook hierná bespreek as tematies aan *Magersfontein, O Magersfontein!*.

trots is op hul doel om ten alle koste getrou te wees aan die (geskiedkundige) waarheid, en terselfdertyd dit verdraai en verwerp om by hul "visie" van die gebeure te pas - byvoorbeeld op bl 104-105: "'Die taak moet histories korrek wees [---], al moet ek my lewe in 'n ballon verloor.' [sê lord Sudden, en direk hierná:] 'Ek weet dis [die datum] histories inkorrekt, maar ek is bereid om toegewings te maak ter wille van die taak.'"

Ook die abstrakte outeur lewer direk kommentaar (bl 16): "'n poging om, téén die agtergrond van 'n tragikomiese gebeurtenis van die verlede, oor ons tyd deur middel van 'n moderne kommunikasie-medium te besin."

Dis duidelik dat die dubbelspel van tragiek wat ook komedie is, gesetel is in die ironie, die versoening van onwaarskynlike uiterstes wat dan ook tipies is van die humor, met sy kentekenende "ongerymdheidsgrondslag", sy vergelyking van die idealiteit en die onvolmaakte realiteit en sy "hoëre" funksie van aanvaarding van die pynlik-tragiese deur die relativerende "insig van Bó":

"God, die skilder, verf vanaf sy hemelse palet goedgegunstiglik 'n utopiese tafereel" terwyl die ballon met Gert Garries en lord Sudden "die ewigheid instyg". "Gert Garries sien dat die Lord⁵⁴ dood is.// Hy voel ontsettend eensaam.// Hy probeer dink wat hy wou gesê het, maar dit gaan moeilik. [---] En toe val dit hom by wat hy wou gesê het.// Dis só goddêrn eenvoudig, en dit

54 Hier ongewoon met 'n hoofletter geskryf - opsetlik 'n wrang-ironiese stelling wat verwys na God en die mite in hierdie land waar daar nie eens "spoke" is nie, ondersteun deur die voorafgaande verwysings deur die twee dogtertjies wat 'n skild aan Sudden oorhandig: "'Because you are English, and because you are *my Lord*.' [---] 'Dear Lord, because you are English.'" (bl 181). Hierby is daar ook die refrein van Le Grange se groot "insig", naamlik "nada" - niks - wat hy herhaal tot sy dood (en wat boonop deur Waterwese misverstaan word as die wrange ironiese "*Nader* na die pale toe"! - bl 171, my kurs).

is snaaks dat hy dit nie kon sê nie." (bl 185-186; my kurs.)

Die "besinning" oor "ons tyd" lei dus tot inkonklusiewe referensies, wat 'n gevoel van nihiliteit en kosmiese pessimisme, verskoon deur die idee van die ironie, suggereer.

Johl (1980: 280) onderskei vier verskillende soorte ironie in die oeuvre van Leroux; dié tipes ironie is gekoppel aan die siklusse (dit wil sê sogenaamde voltooide en onvoltooide "trilogieë"). In die eerste trilogie (*Colet, Hilaria* en *Die mugu*) is daar "geïsoleerde vorme van situasionele ironie"; in die tweede oorheers die dramatiese ironie (*Sewe dae by die Silbersteins, Die derde oog, Een vir Azazel*); in die derde vind ons die romantiese ironie (*18-44, Isis Isis Isis, Na'va*) en in die vierde siklus, kosmiese ironie.

Johl verlaat hom op Glicksberg (1969)⁵⁵ se definisie van die romantiese ironie waarin "die aftakeling van die kunstenaar tot knol en die devaluering van die kreatiewe funksie" (Johl, 1980:16) sentraal is. In die kosmiese ironie is die gehoor (en hul godsdienstige verwagtings) die doelwit of slagoffer; die dominant is die waarnemers - daarom hier die klem op die medium van die kamera: "In die beeld sal die *geloian* en die *spoudaion* saamgevat word. Die oog sien waar die woord nie kan kom nie⁵⁶. Die kamera is die Derde Oog." (Bl 28.)

Ons weet dus dat Leroux doelbewus die humor aanwend, die "lag" in verskillende vorme (soos deur die aanhalings in die tweede paragraaf van dié deel aangedui), deur die insig in die ironiese / kosmies-ironiese "grap" (in die vorige boeke as "verraad" beskou, maar hier gerelativeer tot 'n "grap" - waaroor die "maker" nie aangekla kan word soos vir "verraad" nie).

50 Ook in dié boek deur Leroux aangehaal, byvoorbeeld bl 137.

56 Soos bewys deur Garries se onvermoë om sy finale insig in woorde te stel.

Op die vlak van die humor vind daar soos by die ironie klemverskuiwings plaas deur die oeuvre. Indien die eerste "trilogie" beskou kan word as 'n oefenlopie vir Leroux se besonderse skryfstyl, kan dit gesien word dat sy styl oor die drie boeke al hoe meer ironies-humoristies raak: in die eerste roman is daar nog nie sprake van 'n humoristiese lewensbenadering nie, hoewel daar talle voorbeelde van ironiese waarnemings is; in *Hilaria* word klug-situasies en beskrywings al hoe meer gebruik en *Die mugu* word voorts 'n spel met die absurde humor, en die klugspel wat deur die jukstaposisisionering van ongerymdhede die lagreaksie uitlok midde-in die geweldige erns van die verhaal (onvervuldheid, geweld, dood.) Die humor is hier altyd blatant en - soos die ironie - "situasioneel".

In die tweede trilogie is die humor deel van die skryfstyl en gaan dikwels hand aan hand met die ironie juis weens die aanduiding van ongerymdhede wat tipies is van die ironiese werkswyse. Die humor is hier grotendeels grotesk, aanvallend en bytend; die mikrokosmosse word (soos byvoorbeeld sir Henry Mandrake) meedoënloos van hul laggende maskers ontnem en afgetakel. By implikasie word die leser by die aftakeling betrek; ook hy word slagoffer van dié lag.

Die derde trilogie is introspektief, ego-gesentreerd. Selfspot is wesenlik aan die romans waar die hoofkarakter telkens 'n knolskrywer met die hubris van gewaande insig is. Die humoristiese inslag lê in die erkenning van die eie tekortkominge en 'n aanvaarding van die totale onvolmaakte lewensmilieu, waarby die medemens ingesluit word. Deur die humor word die "foute" van die knolskrywer en van die mensdom gerelativeer tot eienskappe eerder as "sondes". Die humor baan die weg vir 'n versoenende insig.

Reeds in *Na'va* egter is daar 'n verandering wat geleidelik 'n wending bring. Die klem word al hoe meer verskuif - weg van die knolskrywer en sy tekortkominge, na die mens-in-die-algemeen, die George/ Georgie/ Giorgios. Die humor word meer

aanvallend en die samelewing word vernietig voor 'n kosmiese waarheid. Die humor word sterk satiries gekleur.

Die aanval-en-uitwis — benadering word deurgevoer in *Magersfontein, O Magersfontein!* en *Onse Hymie* waar daar geen sprake meer is van die romantiese of "hoëre" humor nie.

Nie die kyk "in die oog van die son" (Na'va: dis eerder 'n aanduiding van die utwissing van die huidige bestaansvorm as van 'n eenwording met die waarheid) òf die opstyg in die ballon òf die uitklim uit die kombi (aan die einde van *Onse Hymie*) verseker die mensdom van 'n versoening met die godheid nie. Daar word van die mens groter verantwoordelikheid verwag as die offer van 'n sondebok: Met kille onpersoonlikheid word die samelewing⁵⁷ met skrywer (Y, Von Waltzleben e d m) en kunsvorme/ skeppingsvorme (insluitend die romankuns) vernietig. Dit is 'n uitlewing van die primitiefste vorm van die lagreaksie en van die humor in sy Galeniese vorm: die mens is ontoereikend, hy skiet tekort by die idealiteit wat as 'n kosmiese Mag blykbaar uit 'n superioriteitsgevoel vir die mens lag in sy onvermoë om ewewigtigheid/ sintese te bereik. Dié "lagreaksie" is die kern van die kosmiese "verraad" waarmee Y so worstel en wat in dié roman as 'n "grap" beskryf word.

Wat in die eerste trilogie begin as 'n ligte, eksperimentele klugspel met die mens se patetiese dog be-lag-like doelwit, word in die laaste drie romans deurgevoer tot 'n onpersoonlike vernietiging van alles, die mens se hele "chaim", wat onvolmaak is. Al "hoop" wat oorbly, is dat die mens ná sy vernietiging weer soos 'n klugkarakter, of 'n Georgie, sal kan heropstaan en "opvaar" na die volmaakte, terwyl die klug sig eindeloos herhaal.

In *Magersfontein, O Magersfontein!* is die einde van die roman 'n personifikasie van só 'n "superioriteits-visie". Johl (1980: 238-9) beskryf dit as 'n "kanteelblik" wat soos volg

57 "Onse Hymie" vanaf Hebr. *chaim*, beteken "ons lewe".

verklaar word: Dis die kyk van 'n hoë plek af (byvoorbeeld 'n toring) op die gebeure onder, gewoonlik die een of ander vorm van stryd. Die waarnemer is gewoonlik *onbetrokke* (byvoorbeeld die vrouens en grysaards tydens die klassieke stryd tussen helde). As 'n derde party, betrokke by die eindresultaat of die stryd self, ook van bó af kyk, is hy 'n loerder en word dan die gemeenskaplike vyand van die ander twee strydende partye. Deur van bó te kyk, het hy (weens sy superioriteitsposisie) eers die strydpunte en dus die strydende partye "verkleineer"; nou veroorsaak hy eenheid deur as die gemeenskaplike vyand te staan. Deurdat hy aanvanklik "geïsoleerd staan van die aanleidings tot die stryd tussen die partye, is dit vanweë hierdie mindere betrokke perspektief moontlik om die lagwekkende in die situasie onder hom raak te sien. Die lag betrek hom dan by die toedrag onder hom, stempel hom tot vyandige derde party (deurdat hy oor albei lag) en so lei dit tot die riskante posisie" - van 'n vyand, hetsy een in 'n bevoorregte, hoë posisie.

Maar dis nie Gert Garries wat "vyand" word van die mensdom (insluitende die leser, en die owerhede wat boeke verban) nie: deur die verwikkelde alter ego-implikasie, word dit die abstrakte outeur, wat sulke voorregte toeken aan 'n karakter, en die werklike outeur, wie se "hovaardige" idee dit in die eerste plek was!

Die ironie is juis dat dit wat sou kon redding/ restourasie bring, dié onmin veroorsaak, naamlik (1) dat hy durf waag om meer te "sien" as die partye betrokke by hul besondere lewenstryd, omdat hy kan "uitstyg bó ander" en (2) dat hy durf waag om te lag vir hul én nou sy problematiese situasie. Dit wat nie kwesbaar voorkom nie (die een wat kan lag ondanks sy besef van 'n "kosmiese ironie/ verraad/ grap"), word deur die mens as gevaarlik beskou, word ervaar as iemand met 'n voordeel in die stryd om oorlewing, iemand wat kan waag om te kritiseer, om ander te kwes, om hul onvolmaaktheid voor te hou vir algemene bespotting.

Hoewel die lagreaksie dus persoonlike redding vermag (deur nie toe te gee aan "realistiese" depressie nie), bring dit sosiale verwerping en dikwels gevaar. Die enkeling wat uitstyg bó die massas - soos Rosemary se kweskreet "Jesus Christ" ons herinner - was selde populêr deur die mens se geskiedenis, veral as daar geen konkrete skuld aan die mens se pyn duidelik aan hom toegedig kan word nie.

Die uitsprake van die lords Sudden en Seldom oor die tragikomiese aard van die gegewe, die ironie daarvan, die mengsel van *geloian* en *spoudaion* aan die begin van hierdie afdeling aangehaal, is dus wel van toepassing nie net op *Magersfontein*, *O Magersfontein!* nie, maar op die ontwikkeling van die ironie en die humor deur die oeuvre: die romans strek van die "spottend kritiese lag" deur die komiese, didaktiese moraliteit, die romantiese "glimlag vir die ironiese grap" tot die samevattende "spel" van die ironie wat alle aspekte, insluitende die tragiese, "oorkruis".

Na'va was die boek van die begrafnis en die sintese van wit en swart. Tipies van Leroux se humoristiese verwysingsmetodiek, is die eerste woorde van *Magersfontein*, *O Magersfontein!* "‘n stoet...", die getal sewe (motors; maar ook die getal van die volmaaktheid; gerelativeer deur die verwysing na ses - onvolmaaktheid/ bese deure/ ingange en ‘n aantal verwysings na drie, wat op ironiese wyse "goddelike" lafenis aandui), en die ironiese omkeer en vermenging van die wit (realiteit) en swart (die masker): "Héél voor is ‘n swart Cadillac met ses deure, bestuur deur ‘n witgeklede swart chauffeur" (bl 11). Die bese (ses) is deel van die goddelike optog (sewe).

Sodra die kamera nader fokus, word die "waarheid" onthul en word die spel van Leroux oopgedek: Dis nie ‘n stoet nie, maar die suggestie van verganklikheid word herstel as die kamera wegbeweeg en ons sien die lords se "getinte grys hoofde" wat "verwelk" - "soos verlepte blomme teen die agterste ruite" (bl 11): die illusie van die begrafnis is herstel.

Leroux keer egter die "waarheid" op sy kop: die woord "stoet" word herhaaldelik vir die optog gebruik; die volgende fokuspunt van die kamera-oog is die konfrontasie van Le Grange met Gert Garries wat 'n plek soek om die lyk van sy kind te begrawe. Direk daarna sien Le Grange die stoet: "hy wéét dat dit 'n begrafnistog is want die voorste Cadillac is sekerlik 'n lykwa. Die *spel van ironie*! Die dooie baba van Gert Garries op die fiets, en dan die afgestorwe geliefde in die deftige swart voertuig" (bl 21, my kurs). Was albei beskrywings akkuraat, was die voorval ironies met ernstige sosio-politiese implikasies - soos Le Grange skynbaar besef. Leroux speel egter met waarheid en valsheid, realiteit en masker só verstrengel dat slegs die onbetrokke leser met sy "kanteelblik" geleidelik die "waarheid" kan agterkom. Die mistastinge van Le Grange én die abstrakte verteller - wat bly glo aan die illusie van 'n "stoet" - word belaglik.

Natuurlik word ook hierdie "insig" van die waarnemer later vals bewys, as die massas aan die einde verdrink: die verteller, wat die einde van die verhaal geken het, het "stoet" gebruik as leidraad/ vooruitskaduwing vir die leser, wat deur hierdie humoristiese omkering van "Er staat niet wat er staat" gelykgestel word aan die karakters, onvolmaak en feilbaar.

Soortgelyke humoristiese misverstande vorm 'n lagwekkende refrein deur die boek: (1) Die geografiese misverstande vorm die kern van die intrige. Dit sluit in: - die taalverwarring Matjiesfontein/ Magersfontein wat veroorsaak het dat Wauchope op die verkeerde plek herbegrawe is; die problematiek van watter provinsie die doodsertifikaat vir Garries se hoerkind moet uitreik; die verwarring van die grafte: dat die lyke van Garries se kind en van sy slagoffer (òf die chauffeur òf lady Jubilence) later beskou word as dié van 'n onbekende soldaat en sy kind; die skewe mars van Lord Seldom met sy "blinde" navigator, dr Wittenblank wat as "geniaal" bekou word omdat dit die verkeerd-gemikte mars van Wauchope so goed na-aap; die "stoet" motors wat aan die

begin heen en weer slinger oor die pad, deur verskillende kritici in die optog verkeerd verstaan...

Name word ook op lagwekkende wyse verwar - sodat die onbetrokke leser superieur voel oor sulke domheid ondanks die feit dat hy, as deel van die geskiedenis, ook deel is van die mensdom wat net sulke stomiteite begaan (het): die Crown hotel word verwar met die historiese Crown and Royal; name wat na gelang van die waargenome *personae* verander, soos as suster Fiskaal (ongekwalifiseerd) skielik Florence Nightingale word; rolle word saam met name verwar, soos wie die eintlike teksskrywer is (Von Waltzleben of "Adonis"), of die identiteit van die "boere-oudstryder"/ perdedief, of die "bruingebrande boer uit die Noordweste"/ kleurling indringer⁵⁸; daar is semantiese misverstande weens agtergrond en situasie van terme soos "the corpse of my child" wat die swart chauffeur as "dagga" interpreteer - hierdie misverstand oor dit wat letterlik bedoel word en as metafoor vir dagga verstaan word, lei dan ook tot een van die snaakste situasies in die boek, wanneer die chauffeur die groteske "waarheid", naamlik die ontbindende lykie, ontdek.

Hierdie laasgenoemde toneel word stadig opgebou en dan op dramaties-ironiese wyse "agter die skerms" voltrek, sodat dit aanleiding gee tot verdere misverstande: die chauffeur se gil word gehoor en misverstaan as die spoke van die dooie Skotte wat doedelsakke speel en aldus lei tot Sudden se absurde, dog feitelike, gevolgtrekking: "Ons is op historiese grond" (bl 37).

58 bl 51: Garries, die "gehawende Kleurling" word aangesien vir 'n afgetakelde boer van die Noordweste, 'n boemelaar wat die gedaante het van die "Boerevegter van weleer"; die "spel van ironie" sou glo vulgêr raak as 'n ware Kleurling gebruik sou word, meen Sudden! In *Onse Hymie* word dié misverstand wel tot sy "vulgêre", blatante uiterste gevoer wanneer Johannes Garries as 'n "groen man van Groenland" geklassifiseer word en die absurde erns van die sosio-politiese problematiek met betrekking tot rasse in S A hier gesuggereer, heeltemal bespotlik voorgestel en ontluister word.

Daar is misverstande ook oor tye en datums, byvoorbeeld op watter datum die ballon opgestyg het (byvoorbeeld bl 67).

Die hele geskiedenis is dus - soos die verontskuldiging ons waarsku en deur dr Winterbach later be-aam word (bl 67) - "verdag" en die verwarring word heerlik deur Leroux uitgebuit om die absurditeit van die menslike bestaan en die relatiwiteit van sy "waarhede" aan te dui. Die "waarheid" wat aanvaar word, is dit wat die mens se siening van sy situasie, sy "storie" of "mite" die beste pas! Die invloed van voorkeur op die keuse van 'n oogpunt op die beskikbare realiteit word op bl 162 goed geïllustreer as dr Laird (die "kenner") verskillende interpretasies verduidelik en Winterbach sommige verwerp bloot omdat hulle "minder filmies, minder komies-tragies" is - en dié woorde word herhaal in 'n nog benoudër, absurder situasie tydens die vloed (bl 162).

Daar word selfs met die ironie gespot deur Sudden en Seldom se gedurige verwysings na "die fyn spel van die ironie" (byvoorbeeld bl 52) en na die aard van die tragikomedie of selfs die "komies-tragiese" (byvoorbeeld bl 28 en 36). Die tweeledige aard van die tragikomiese en van die ironie word gedemonstreer - op ironiese wyse weens die betrokkenheid van Garries by die nadere dood, dié van sy kind - op bl 57 (my kurs): Garries "huil met soveel dramatiese byvoegsels dat die toeskouers in twee verdeel word. Aan die een kant die huilendes vanweë hulle ingeboude sentiment; aan die *ander* kant die *ander* wat *andersom* is en met gesmoorde lagkrete die skouspel gadeslaan". (Dié lughartige woordspel is tipies van Leroux se gewoonte om deur styl en woordkeuse die inhoudelike uit te beeld en aldus van die hele aangeleentheid iets belagliks te maak.) Dan word Garries se verdriet "so oortuigend dat hy dreig om albei groepe in sy lyksang mee te sleur" - die sintese dus van tragiek (sentimentaliteit) en komiek (lagwekkendheid).

Ook op die gebied van personasies word gefokus op hierdie sintese tussen teenstrydighede/ ongelyksoortighede. Uit Von Waltzleben se gedagtes die volgende interpretasie van die

kombi's wat heen en weer slinger oor die (leuens-?)pad: "die stryd tussen die romantiek en die klassisisme saamgevat in 'n neo-struktuur waarin die spel van die gebroke lyn en die reguit lyn 'n dieper geestelike inhoud kry" (bl 17). Die personasie wat die romantiek voostel, is die verskillende verskyningsvorme van die swart nar; die wit nar stel die klassisisme voor. Die neo-struktuur verwys moontlik na die roman waarin hierdie teenstrydighede saamgevat/ tot sintese gebring word. Die gebroke lyn kan die realiteit voorstel en die reguit lyn die idealiteit - aldus die "dieper geestelike inhoud" of mitiese verwysing.

Volgens bl 28 is *Magersfontein, O Magersfontein!* 'n roman waarin ook die *harlekynspel* verteenwoordig word. Op bl 30 dui Amicus Achtung aan dat die "helde" van Magersfontein gesien kan word as "twee pare vyande [wat] oor en weer in mekaar hulle alter ego's gevind [het]"; "die onbetroubaarheid van die geskiedskrywing het die twee ou manne⁵⁹ die wit narre gemaak en die twee jonger manne⁶⁰ die swart narre in hierdie tragikomiese kosmiese konfrontasie". (Die geselskap herinner die abstrakte verteller op bl 31 aan "'n karnaval of 'n sirkusoptog"). Op bl 39 word 'n sintese weer gesuggereer as " 'n sekstaferaal voor die Lords" vorm, waarin "flitse van wit narre en swart narre hul spel van lig en skaduwee⁶¹ teen die mure gooi". Die konfrontasie van die swart narre word vervolgens ge-eien as "Dubbelgangers" wat die dood inhou: (oor Wauchope vs De la Rey) "sy teenstander wat hy nooit met 'n oog gewaar het nie [---:] 'n onheilspellende Doppelgänger wat sy dood waardig aan die tradisie [---] gemaak het." "As jy [---] die premonisie van dood het, herken jy jou dubbelganger." Maar dis die een wat nie "sy owerhede uitgedaag" het nie, wat sterf; dit wil sê, die een wat hom nie onderwerp aan die "objektiewe" voorskrifte van die wit nar nie, oorleef, die een wat die

59 Methuen en Piet Cronje

60 Wauchope en De la Rey

61 Ook tematies in *Na'va*

magiese insig van die instink en die affektiewe lewensbenadering gebruik om sy voortbestaan te verseker⁶²: "En toe het die dubbelgangers se weë geskei. En toe was dit vir De la Rey maklik om Wauchope dood te maak.// Dis in die aard van die dubbelgangers om hulle ewebeelde dood te maak as hulle weë skei" (bl 47). Miskien sluit dit ook in die "abstrakte skrywer" se herhaalde vernietiging van die alter ego-personasies deur die oeuvre - as 'n poging om self te oorleef ná so 'n konfrontasie met aspekte van die self.

Die rol van die "tragiese held" word egter elders weer gerelativeer: "Daar is geen teken van hergeboorte nie [---] Daar is geen helde meer nie" (in die werklike in plaas van historiese verband, aldus Rosemary wat na Jesus Christus roep en satan probeer aanbid, bl 43); "As ons vandag te staan kom voor die boosheid, die korrupsie van die gewete, die verbreking van die etiese norme ter wille van die beginsel [---] dan sien ons die hedendaagse tragiese held soos uitgebeeld deur Malraux. 'Daar is 'n luminositeit in sy verset; 'n skeptisisme terwyl hy sterf; 'n begrip van 'n paradoks; die oorwinning van die menslike gees in die aangesig van die uiteindelijke misterie, die dood'" (bl 137, lord Seldom). Hiervolgens word Garries die onwillekeurige held, wat in sy laaste gedagtes die "goddêm" uitspreek.

Dis moeilik om te bepaal of hy die sintese tussen wit en swart nar voorstel; hy is hoofsaaklik 'n buitestander by die projek, een wat toevallig betrek word; hy is die instinktiewe persoon, die swart nar. Hoewel hy en een van die dele (dubbelgangers?) van die wit nar-figuur, Sudden (sonder sy ander, dowe helfte, Seldom) sáám opstyg bó die gevaar van die vloed, gaan Sudden dood. Garries se "verset" is ook nie doelbewus nie, hoewel daar tekens is van sy "begrip van 'n paradoks".

62 Dus, moontlik juis sintese bereik sonder om ondergeskik te word.

Leroux laat die leser in sy toestand van verwarring deur sy esoteriese uitsprake. Sô demonstreer hy dalk die abstrakte verteller se geloof: "Dis alleen ingewydes wat die misteriese *skisofrenie* van die vormende fragmentariese mites van ons tyd kan begryp" (bl 40, my kurs).

'n Verdere aspek van Leroux se skryfstyl word op selfspottende wyse onder die leser se aandag gebring op bl 78: "Winterbach skiet die toneel van hoek tot hoek, en die luisterapparaat word rond en bont beweeg. [---] *[H]y is skeppend besig om wraak te neem op sy medium*" (my kurs). Dis waarna dit lyk as Leroux stelselmatig deur sy oeuvre verskillende soorte romans (soos die interne monoloog, die buitestander-verhaal, die speurverhaal, die liefdesverhaal, die reisverhaal, die wetenskapsfiksie, die apokaliptiese skrywe) ontluister, sowel as verskillende literêre tegnieke - soos die ironie en die tragikomedie hier beskryf.⁶³ Hierop volg 'n ironiese verwysing na die Jungiaanse psigologie wat so lank Leroux se werk onderlê het: "Soos 'n goeie akteur het Pompidous alles woordperfek in sy kop. Sy voordrag is uitstekend en die name en gebeurtenisse lui soos klokke in die primordiale herinnering van sy kruisbestuifde toehoorders" (bl 79).

Een van die grootste mistastinge van karakters in die roman is wanneer lord Sudden, wat balonne haat, besluit om - sodat die "taak" histories korrek moet wees - in die ballon te klim "al moet [hy sy] lewe in 'n ballon verloor" (bl 104). Deur sy kortsigtige versoek dat "vrywilligers" die boerevesting bestorm, stuur hy honderde die water in na hul dood terwyl hyself, Garries wat wil wegkom van die "gereg" af en Garries se fiets die relatiewe veiligheid van die hemele bestyg. Die fiets word later 'n "bloedoffer" om hul veiligheid te verseker (bl 184).

63 Dit word skynbaar tot 'n finale uitwissing van die roman as literêre styl deurgevoer in *Onse Hymie*. Dis bitter ironies dat Leroux gesterf het vóór hy sy laaste roman kon voltooi: aldus kan mens nie sien hoe hy dié voorspelde "uitwissing" van die romankuns sou oorbrug het nie.

Uit die ekstase van die mistieke kanteelblik (vir die half-blinde Sudden) kom tóg Sudden se dood. Leroux bied by implikasie hier 'n blik op die pessimisme van die moderne mens (bewerkstellig deur eenvoudige woordspel): Die verteller sê "God, die skilder, verf vanaf sy hemelse palet goedgunstiglik 'n utopiese tafereel" en dan: "Gert Garries sien dat die *Lord* dood is. Hy voel *ontsettend eensaam*" (bl 185, my kurs), soos wat Hymie in die volgende roman ook die dood definieer.

Die einde van die roman word opgesom deur verdere ironiese verwysings na die man van Waterwese (deur die herhaling van die getal van die goddelikheid, drie...manne, helikopters, herleibaar tot simbool van 'n Skepper, of dalk skrywer-skepper) se insig op bl 163: "Hy het meteens bewus geword van Koestler se siening van die teenstrydigheid van die begrensde en die onbegrensde; die alledaagse wêreldse eenvoudigheid van die persoonlike tragedie teenoor die universele planmatigheid, die noodlotsbestemming; die relatiewe teenoor die absolute; die komedie in kontras met die tragedie. Dis tyd dat Waterwese hom *losmaak van die onbeduidende en die versoening vind*" (my kurs), wat volgens Kierkegaard glo moontlik is.

Tóg word hierdie beeld van 'n onsimpatieke "Skepper" (/skrywer?) gerelativeer - die humoristiese spel van die outeur met die ironie laat onsekerheid oor wat eintlik geïmpliseer word; ook die Jungiaanse strewe na die self as middelpunt word op ironiese wyse bygehaal: hoewel die getal helikopters wissel (byvoorbeeld op bl 153 is daar vier, die getal van die onvolmaakte/ bese), word Waterwese deur die herhaling van die beeld van drie "reddende" helikopters (gehelp deur drie Impalas en drie helikopters van die Weermag) 'n aanduider van 'n (onbetrokke) godheid, dog 'n valse godheid wat sy herhaalde boodskap van gerusstelling vir alle mense - ook die "intellektueles"⁶⁴ - uitsaai sonder om

64 Deur 'n effense woordverandering, bl 171

ag te slaan op die pynlike realiteit van die betrokkenes:
 "Daar is geen rede vir paniek nie" (byvoorbeeld bl 145).

Die "kosmiese ironie" van die einde van die boek word só verwoord deur die Senior se herinnering aan "Kierkegaard se siening van die ironie in die hand van die Skepper: '...Whosoever essentially possesses irony, possesses it as long as the day lasts, and it is fettered to no form because it is the expression in Him of *infinity*.'" (my kurs). Die implikasie hier, lyk dit my, is (1) dat ironie onlosmaakbaar is van enigteen (byvoorbeeld die skrywer) wat ter enige tyd 'n besef/ervaring het van die essensie van die ironie, die onpeilbare, dikwels onverstaanbare, ommekeerbaarheid daarvan; (2) dat dit nie noodwendig uitgedruk moet word in 'n realiteitsvorm - soos byvoorbeeld die prosa- of romankuns - om te bestaan nie, dat die vorm dus nie so belangrik is as die insig nie (en moontlik "vernietig" kan word?); (3) dat dit 'n onwillekeurige uitvloeisel is van die (kosmiese) Skepper se wesensaard - tot in die ewigheid - en só deur die aardse skepper ook onwillekeurig herken en nage-aap moet word, om die bestaan daarvan (al dan nie die aard nie) bekend te maak (aan diegene wat nog nie dié insig verkry het nie).

Maar sonder die humor, wat volgens sy vele funksies of ontvlugting kan bied deur waargenome absurditeite en onvanpaste groteskerie, die lag-sonder-insig-in-die-tragiese-onderstroming, of die tragiese implikasies kan afmaak as 'n "grap" sonder ware skendingsvermoë, of - as "hoëre funksie - die waarnemer/ slagoffer kan lei tot 'n aanvaarding van die teenstrydighede van sy bestaan, sou die ironie lei tot die *nada*, die pessimisme en nihilisme van eindelose tragiek.

2.2.10 Onse Hymie

Nie net die titel nie maar ook die aliasse wat vooraan die boek verstrekkend word, dui aan dat die hoofpersonasie sentraal staan aan die roman, maar ook méér word as karakter. Daar is onmiddellike speelse woordspel wat 'n aanduiding is weereens van Leroux se komies-ironiese benadering. Die implikasies van die name lyk idealisties; dit hou beloftes in van verlossing. Die regte Hymie is egter allesbehalwe 'n tradisionele Christus-figuur/ verlosser en dit is nie altyd duidelik of die name 'n ironiese ontkenning is van die werklikheid nie en of die aksies van Hymie dalk opsetlik banaal voorgestel is nie - Leroux speel só goed met die inhoud wat hy oordra én met die styl, dat die "waarheid" verskuil bly. Die interaksie van name en karakter, met hul simboliese verwysings, verg dus nadere ondersoek.

"Onse Hymie" dui aan "ons lewe"/ "ons asem van lewe" (*chaim*), dit wil sê elke mens se bestaan word simbolies betrek by die lotgevalle van die hoofkarakter. Verdere assosiasies is "Flash Gordon", fiktiewe superheld wat telkens tot redding kom van die mensdom, 'n soort moderne "messias" - met die woordspel Flash/ Blits wat ook 'n voorspooksel is van sy einde, in die ontploffing en moontlik ook na Lucifer, gevalle engel van die lig; die tipiese Joodse vanne "Muller/ Miller/ Marinkowitz/ Rabinowitz/ Zimmermann" wat die voorafgaande Joodse alter ego's van die skrywer voltooi, elk met verdere by-konnotasies: die maler van die (lewende) brood/ offerbrood, die water-magtige, die Rabbi/ kenner/ meester, die timmerman - almal Christus - verwysings. "Marinkowitz" is onbekend by Jode ondanks die tipiese affiks, maar kan moontlik herlei word na Duits-Jiddisj "Marin"/ Marine, wat water aandui - in die vorige roman was daar ook 'n verband tussen Waterwese en die goddelikheid - of die eerste vier letters kan dui op Maria, dus "seun van Maria", weer 'n Christus verwysing.

Hy word ook beskryf as 'n "kaptein", 'n "reïnkarnasie" van 'n "held", maar elke term word belaglik gemaak/ gerelativeer deur die antiklimaktiese kontekste. Die "Kaptein" (met hoofletter) en melding van "Angola" is waarskynlik 'n verwysing na Joubert se roman (wat in Angola afspeel), *Ons wag op die Kaptein*⁶⁵, waarin laasgenoemde personasie die Skepper/ Christus-as-Regter in die oordeelsdag simboliseer.

Dit is heeltemal moontlik dat - as ons die "werklikheids-aspek" van die hoofkarakter, dit wil sê sy gedagtes, onbedagsame woorde en daade beklemtoon - ons tot die gevolgtrekking moet kom dat hierdie "Christus"-implikasies 'n travestie is wat juis die onvolmaakte teenstelling van die karakter aandui. In soverre hy tekortskiet moet hy dus gestraf/ onder sensuur geplaas word deur die lag.

As hierdie suggestie van die Christus-karakter egter deur Leroux wel bedoel is as aanduiding van 'n simboliese interpretasie van die hoofkarakter, kan sy "menslike tekortkominge" nie verminder aan sy simboliese waarde, naamlik dié van die Offer, nie.

Soos in *Magersfontein, O Magersfontein!* skep Leroux hier weer 'n wêreld van onsekerhede; in die verontskuldiging sê hy ook: "Daar is geen greintjie waarheid in hierdie storie nie" - laasgenoemde stelling kan natuurlik óók 'n leuen wees. Dis 'n algemene funksie van die humoristiese ironie, om die "waarheid" as "grap" voor te stel - òf andersom, die "grap" as waarheid te onthul. Dit bied 'n dubbele verweer aan die skrywer: wat ookal die uiteinde mag wees, hy kan sê hy het die teenoorgestelde bedoel as wat die leser op daardie oomblik verstaan het; hy kan hom onskuldig stel aan enige slegte gevolge van die wanbegrip van die leser. Maar die labirint van betekenismoontlikhede het 'n verdere funksie, om die leser te lok om met die karakters en die abstrakte outeur saam die soektog na die waarheid te onderneem.

65 Die boek het saam met *Magersfontein, O Magersfontein!* verskyn en was bekend by die lesers van *Onse Hymie*.

Ons weet dus ook nie of die aanduidings (ook in die verontskuldiging) dat Hymie 'n alter ego van Leroux is, enigsins betroubaar is nie. Gewoonlik is die outeur self aan die woord in die verontskuldiging, maar Leroux is nie so voorspelbaar nie. Buitendien, as Leroux self aan die woord is, speel hy waarskynlik weer 'n misleidende rol: hierdie woorde is óók deel van die boek - aangesien dit binne die buiteblaaie val - en dis moontlik ook sonder enige "greintjie van waarheid".

Wat ons dus binne hierdie onsekerheidsraamwerk kan aflei, is dat die held (of moontlik anti-held, of selfs antagonis) moontlik 'n Christus-figuur is en/ of moontlik 'n alter ego van Leroux mag wees; dit wil sê simbool van offer-verlosser of lewensgees soos ook gevind in 'n skrywer-skepper; dat hy 'n "saliger nagedagtenis" laat, hetsy deur self 'n staat van saligheid te bereik of deur saligheid te bring aan die agtergeblewenes.

In die motto word die teenstrydige gegewens verder beklemtoon: volgens die boonste deel word die roman opgedra aan diegene in die kombi met *Flash* aan die stuur wat die Kaap veilig (dit wil sê lewend) bereik het. Die onderste deel sê *Flash* is dood.

Die outeur dui ook die "kosmiese ironie" aan as hy sê: "Die Waarheid is snaakser en treffender as die roman"; die werklikheid is nog meer absurd en belaglik-tragies as die beeld van die werklikheid geskep deur 'n skrywer-skepper. Die feit dat dit "snaakser" is, is die kern van die humor. Blote ironie is wrang en bring nie die skyn-verlossing of tydelike ontsnapkans uit die pyn (van verraad?) van die lagreaksie mee nie.

Met al dié onsekerhede voor oë, is die openingswoorde weereens ironies en snaaks: Hymie (wat volgens die vorige bladsy deur slegs 'n paar mense geken/ begryp is; dit wil sê Hymie as simbool van die ware lewensgees) eggo die Christus-woorde aan sy dissipels - "En julle - wie sê julle is ek?" en

die vrou agter die toonbank antwoord (met blinde geloof en baie meer sekerheid as die leser!): "Ja". Vir die karakters maak die waarheid egter nie soseer saak nie. Hulle "speel die spel van bedrieglikheid sélfs teenoor mekaar" - dis hul "kode" (bl 11).

Hymie, as stereotipiese smous, is 'n klugkarakter wat gedurig 'n gehoor soek om te vermaak, deur woord-pittigheid soms, maar veral met klughandeling (soos sy inkoms by die hotel se eetsaal as hy maak of hy seergekry het, bl 15). Soos Leroux dit in die prosa doen met sy woorde-spel, het Hymie ook "die illusie van 'n ligte rampie by [sy gehoor] laat posvat". Ook soos Leroux deur sy humoristiese skryfstyl met sy woorde, of die woorde en dade van sy karakters doen, maak Hymie "al sy skokkende dade onskadelik met blitsvinnige spitsvondigheid" (bl 15). Hy kla: "Mense verstaan nie altyd my *grappies* nie" en dat hulle hom dus ook nie verstaan nie - hierdie stelling word ook toepaslik op narre-karakters in die algemeen, op skrywer-skeppers wat die kosmiese "grap" uitbeeld en dus op die Alskepper van die kosmiese ironie.

Die narrepersonasie word algaande uitgebrei: Hymie en Garries word misverstaan as 'n enkele "skisofreen", "Garries Rabinowitz" (bl 34) - 'n uitbreiding van die sintese tussen die swart en die wit nar personasies wat tot dusver in die oeuvre herhaaldelik gepoog is. Met die kaal vrou vorm hul 'n goddelike drie-eenheid as Ustinov hulle sien as "buitengewoon normaal met die wisselwerking van heteroseksualiteit en homoseksualiteit in hul samestelling" (bl 46). Hoewel Hymie kort-kort herhaal dat hy *nie* 'n Jood is nie (byvoorbeeld op bl 55), word hy deur almal ervaar en beskryf as 'n Jood, selfs deur die verteller (byvoorbeeld bl 38). Hymie betrek die ander pool van die dubbelpersonasie, Garries, by die term en noem hom 'n "swart Jood" (bl 57).

In teenstelling met dié twee wat sonder planmatigheid deel word van die Nar-konsep, is daar die figuur van die Stigter wat homself die term toe-eien. Daar is egter 'n valsheid aan hom wat hom voordoen as die ware Stigter (met die natuurlike

referensie "Skepper", en dus God), maar elke drie (ironiese gebruik van die goddelike getal?) jaar vervang moet word deur 'n nuwe *speler* van die rol, om dit te "verewig" (bl 37). Hy is die "waarheid as 'n ewige dwaallig" wat die Bestuurder verkondig (bl 54) en hy is ook terselfdertyd "'n wit nar soos Francesco, 'n Pierrot" en sonder sy "wit masker", lyk hy weer "besonder blas" (bl 54). Hy verkondig "narre-wysheid" met "narre se erns" (bl 55). Die teenpool van hierdie verandering van wit na blas word gevind in Garries, wat ná die reiniging met die lawement "wasbleek" word (bl 57).

Die Stigter betrek die teorie van 'n mej Gottwald⁶⁶ omtrent die Nar in Dürrenmatt se werke by die narrepersonasie wat in *Onse Hymie* sinteties ontstaan. Dié teorie betrek dan ook die hoofkarakters asook 'n paar newe-karakters uit die vorige romans by die kompositum van die Nar. Gottwald het probeer bewys dat "die worsteling, die konflik, en die stryd van die moedige enkeling⁶⁷ en dié van die nar eenders is. Maar sy sien die nar nie in terme van die siklus as slegs harlekyn en hanswors⁶⁸ nie. Hy is die edele dwaas wat dit durf waag om sy *medemens strafloos te kritiseer omdat hy 'n gek is*. Terselfdertyd is hy 'n buitestander en is sy protes van geen praktiese betekenis nie" (bl 58, my kurs).

Hierdie aanhaling lyk onvanpas in die mond van die Stigter wat voorheen net die bestuurder se woorde telkens kon laat weerklink. Dit lyk dus asof dit Leroux (of "die abstrakte outeur") is wat hier direk deur die karakter praat - selfs as die karakter dan erken dat hy nie die tesis self gelees het nie, net die aanhef.

66 Is dit toevallig dat haar naam "God se woud", of Eden, beteken?

67 Mens dink onwillekeurig aan karakters soos Adam Kadmon, De Goede, Juliana Doepels, by hierdie beskrywing.

68 soos byvoorbeeld die Pierrot-Stigter of Hymie in sy mimiekspel vroeër

Die "edele dwaas" kan vele van Leroux se karakters impliseer⁶⁹, maar is veral van toepassing op die konsep skrywer/ knolskrywer wat juis soos Leroux self deur sy satiriese instelling, die "medemens [---] kritiseer", en juis "strafloos" weens die verwarrende inwerking van die humor. Die skrywer/ knolskrywer bly ook "enkeling" en - weens die versagtende kamoefflering van die medium, die roman - is sy protes waarskynlik ook "van geen praktiese nut nie".

In die lig van hierdie beskouing is die dokter se gepoogde relativisering van die Stigter as eksegeet, onskadelik wanneer hy sê dat die Stigter homself "beskou" as 'n Wit Nar⁷⁰ en "beweer" dat hy 'n "produk" is van die sirkus en die "rol" van die Swart Nar⁷¹ "speel" (bl 59; 66). Hymie bevestig die waarde van die Stigter se woorde deur dit "narre-wysheid" te noem, die insig byvoorbeeld van die hofnar wat wyser was as die koning of sy waardige raadgevers.

Die "edel dwaas" is by implikasie 'n Christus-figuur, soos aangedui deur die naamontleding van Hymie (aan die begin van hierdie afdeling). Ook Garries, met "die Doper" naam, Johannes, word soos 'n Christus ondervra deur die Bestuurder (in die rol van 'n Pilatus), wat dan tot dié gevolgtrekking kom: "Ek het geen fout met die man te vinde nie" (bl 41). Maar ook die onwaarskynlike dr Ustinov word voorgestel as deel van die godheid: hy reinig die gaste deur "indompeling" en "stortbehandeling" (woordspel op die twee hoogs kontroversiële vorme van die Heilige Doop) en hy vorm met sy arms op die tafel die goddelike driehoek (bl 47). Verder weerklink Christus se woorde "Kom na My toe, almal wat vermoeid en belas is, en Ek gee julle rus" in Ustinov se versekering: "Ek sal vir julle sorg [---]. As julle in die moeilikheid is, kom na my. Ek sal vir julle sorg" (bl 48).

69 Dink byvoorbeeld aan die naam Gysbrecht Edelhart, of Y se dromerige Oom van De Doorns.

70 Logies-denkend, realiteitsgebonde, onbetrokke

71 Romantiek, emosioneel, dromend, subjektief, instinktief, idealisties

Ook alle mites, alle godsdienste word betrek by die identiteit van die Nar deur Hymie se ekumeniese kragwoord-uitroepe: "Santa Maria!" (bl 17); "Allah Mohammed" (bl 20); "Kali! Kali!" en "San Paulo!" (bl 21); "Al Fatah!" (bl 29) en "Allah! Allemagtig!" (bl 36).

Dwarsdeur die roman word ook met mistieke getalle gespeel: twee, wat dui op die tweeledige aard van die Syn, drie wat dui op die godheid en sewe, op die volmaakte veelvoud. In die eerste hotel is Hymie én Garries in kamer 27; in die vleispaleis word hul verwys na kamer 722 - op die *derde* verdieping: ooglopend verkeerd, maar deur die humor word hierdie soort "grap" literêr aanvaarbaar. Net soos met die name van Hymie (of van ander karakters soos die "George" wisselvorme in *Na'va*), is hierdie óórkonstatering van 'n skynbaar simboliese term deel van die speelse taktiek van die outeur: om iets onder jou leser se aandag in te hamer, is nie noodwendig goeie "styl" nie; tensy dit 'n flous-metode of 'n verwarringstegniek is wat dit vir hom nog moeiliker maak om die "waarheid" te vind en so die tematiese inhoud ondersteun! Dan beland Hymie en Garries saam met duisende ander weer in 27 (by implikasie "die tweeledige, aardse veelvoude wat volmaaktheid bereik het deur integrasie/sintese"⁷²) Ook die skakelbord se nommer volg die patroon: 333777237 (drie maal die Drie-eenheid, dubbele of ewige volmaaktheid en die mens in wie die godheid reeds geïntegreer is.)

As apologeet vir die humoristiese skryfstyl in die konteks van die erns van die kosmiese implikasies, tree die "guru", dr Ustinov op; dit kan hier ook die stem van Leroux wees en beklemtoon die funksie van die humor: "It is time to laugh. One should have charity and one should laugh. *There is redemption in laughter*" (bl 64, my kurs). Selfs die spottende toetrede van die versigtige (abstrakte) outeur met

72 Volgens 'n vriend, Steven Aronson wat kennis dra van die Kabbala en onder meer Vergelykende Godsdiens bestudeer het aan U K.

die verwysing na "The Lost Chord" (bl 65) kan dié stelling nie relativeer tot onsinnigheid nie.

Die stem van Leroux word ook gehoor op bl 67, eers as Hymie vir die Nar (die Stigter, nou swart gesmeer en in vodde geklee - die Auguste persona) wat Kabbalistiese insig waan. 'n "knol" noem - 'n ironiese verwyd teen die agtergrond van Leroux se eie spel met Kabbalistiese begrippe in sy romans, en ook sy "knolskrywer" alter ego, Y. Ook het Leroux self in 'n televisie-onderhoud⁷³ Garries se woorde gebruik met betrekking tot die verskriklike eensaamheid van die dood (ook op bl 67). Die alter ego-personasies van Leroux, met die konnotasies van Nar en Skepper/ God/ BoodsAPPER⁷⁴ word deur Hymie soos volg gekonstateer:

"'Hoe sterk is ons geledere?' vra Onse Hymie. 'Ek sien die Nar, ek sien Johannes, ek sien myself. Is ons slegs drie? Is daar nie 'n Jood⁷⁵ in die sauna, die diaspora, of 'n Boer in 'n borrelende kruitbad van sy verlede⁷⁶ wat ons saak goedgesind is nie?'" (bl 68);

en: "'Op die oomblik is ons net drie,' herhaal Onse Hymie. 'n Witman, 'n Bruinman, en 'n swart nar'" (bl 68-69).

Net soos ironie die wisselwerking en humor die integrasie van die tragiese en die komiese vermag, word die spel met die nou reeds bekende teenpole uit die oeuvre (byvoorbeeld wit en swart as teenpole van die psige - animus en anima, logika en Romantiek, denke en gevoel, realiteit en illusie, sjava en sjiva...) ook in *Onse Hymie* voortgesit. Dit word genoem "die patroon van die Vleispaleis" (bl 74).

73 *Op soek na die self*

74 Hermes, uit die derde trilogie

75 al die Siberstein-tipes byvoorbeeld

76 Vernuftige woordspel wat nie slegs *Magersfontein*, *O Magersfontein!* kan aandui nie, maar ook die skrywer-boer, Leroux

Dit is 'n eindeloos herhalende patroon: "Daar is geen plek vir rus in Sonnekus-vir-Rus nie," sê die Bestuurder (bl 74). Ook hier speel Leroux met woorde: Sonnekus-vir-Rus bevat die Na'va konsep van die herlewende lyk (van die mens, Georgie): by die dood is daar die ontmoeting met die verskriklike "lig" of waarheid, die "kyk in die oog van die son". Ná hierdie son-se-kus, wat lyk na "doodgaan"/ "Rus", is daar 'n heropstanding, en dus geen rus nie.

Die woord *vleispaleis* dui letterlik op die materiële of aardse bestaan, die paradys van die vlees, "tempel van die gees", die materiële liggaam van vlees waarin die abstrakte gees, "Onse Hymie"/"ons lewe" dwaal. In dieselfde konsep van vlees word vergader al die karakters uit Leroux se vroeë romans én hedendaagse aardse "tipes"⁷⁷ (verteenwoordig deur die Suid-Afrikaanse historiese verwysings, soos die "Biskop van die Anglikaanse Kerk (Swart)", bl 61).

Hierdie "bonte mengeling" word verder beskryf as 'n "narrepak" (bl 75) en word deur die komper saamgegooi in 'n Kabbalistiese formule: twee en sewe.

Dié mens-kompositum in sy "narrepak" kan - soos die Georgie- "huis van my Oom" (Na'va) en "The fall of the House of Usher" (bl 89) - "ontploff". Maar desondanks die "gevaar" van vernietiging, "dans" hulle op 'n heilige *drieslagmaat* op "Die Heiland is gebore..." (bl 80, my kurs) en marsjeer "op die marsmaat van Jesus Christus" (bl 82). Die sintese van die Nar-personasie is die voorspel tot die "wederkoms" of herverskyning van die God-mens, die Christus: op bl 85 word die verband van die ontploffing of "val" van die "huis" as gevolg van aardbewings met die Bybelse Wederkoms en ander

77 Bv bl 61-62: Presidentsraad, Kaptein van Zoeloeland, H N P, SABRA, Springbok-kaptein, Black Sash, Aksie Morele Standaarde, Kappiekommando, Skrywersgilde, Soweto is byvoorbeeld almal historiese S A verwysings, maar deur ons kosmopolitiese verteenwoordiging, byvoorbeeld deur die noem van verteenwoordigers word ook Sjina, Taiwan, Japan, Chili, Swede e d m bygebring; Verdere soortgelyke verwysings word gevind op bl 73-75, 77, 79 - spesifiek "dr Piet Koornhof", 83, 85

mitologiese vrugbaarheidsverbande, volgens Cirlot, verbind; aldus die "abstrakte verteller", Leroux.

Wanneer die vlees (Vleispaleis) vernietig word, moet die rebelse gees (die opstoker, Hymie en sy gevolg) dit verlaat (bl 98), maar die "tydsberekening moet reg wees" voordat die orde (dit wil sê die valse of lewelose mite) herstel kan word en almal sal "maak of daar niks gebeur het nie" (bl 99). Soos 'n Judas het die mens die ware gees (die Christus referensie) verrai, gedemonstreer deur die Ontvangsdame se aanvaarding van "dertig silwer dennebolle"; Garries sê: "Miskien het sy haar *siel* verkoop" (bl 100, my kurs). Die Christus, die Nar móét verrai word voordat die mens verlossing deur die goddelike waarheid kan bereik; daar moet 'n offer wees. Vir die kinders (aan die sulkes behoort mos "die koninkryk van die hemele", volgens die Bybel) hou die "spel van lewe en dood [---] geen teenstrydigheid in nie" (bl 101, my kurs); hulle gaan die vernietiging van die vlees "giggelend" tegemoet.

Die nar-personasie word dikwels weer bevestig as drie-eenheid en Christus-figuur. Hymie sê: "Volg ons" en die verteller se kommentaar is: "Van nou af is hulle drie" (bl 106: die Jood, die Kleurling, die Nar). Aan die Bestuurder sê Hymie: "Ons is baie dank aan u verskuldig, [---] U was 'n bron van inspirasie. Ons het die *begrip van bevryding* van u gekry" (bl 109, my kurs). Ustinov sien hulle as "die mal drie" (bl 109). Garries herhaal: "Ons is nou drie" (bl 125)

Die karakters ervaar sekere toestande en gebeure wat Leroux as deurlopende temas in die oeuvre aangewend het, byvoorbeeld die "primordiale toneel" (bl 113); ongenoemde angs en "'n groot bedrag" (of verraad, bl 117); die moeite om die "heilige plek" te bereik (bl 121); die "inferno" (bl 126) Aldus word die hele oeuvre en al die "mikrokosmosse" betrek by hierdie finale voorbereidings tot die Wederkoms wat op bl 85 geïdentifiseer word; die finale uitwissing aldus voorspel, moet dus ook 'n relativerende uitwerking hê op alles wat dit voorafgegaan het - miskien is dit juis die

ironie wat die kleiner tragieke voorheen belig so absurd laat voorkom en die komies-humoristiese benadering deur die oeuvre moontlik gemaak het.

Met Hymie se dood is daar ook niks oor om vir 'n lykskouing te gebruik nie (bl 127-8), net soos Christus se lyk nie te vinde was in die graf nie. Met al Hymie se aliasse en die aanduiding van 'n vraagstuk oor sy identiteit in die opdrag en motto - nou ook verbind aan al die ander soeke na die self of die eie identiteit deur die oeuvre, is Garries se stelling "Almal weet wie hy is. [---] Hy staan bekend as Onse Hymie" (bl 128) baie ironies.

Die groteske uiteinde van Hymie is nie 'n romantiese herrese Christus omstraal van heilige lig nie; en hy is *ons* lewensgees. Hymie word 'n groteske, pikswart, verkoolde "monster": die dood bly eensaam (bl 130), al is daar 'n deel van die psige, die Kleurling-personasie (die Swart Nar), en die Stigter (Wit Nar, soms vermom as Swart Nar) wat oorleef. Aan die einde het slegs die humoristiese simbole, en die allesoorkoepelende humor oorgebly.

Hoewel die verbande nie duidelik bepaal kan word nie, lyk dit dus tóg of daar gepraat kan word van 'n soort saamgestelde humoristiese personasie in wie heelparty van Leroux se sogenaamde alter ego-figure te vinde is, onder meer die Jood, Kleurling, en verskillende Nar-tipes, soos die knolskrywer, of die Boer-stigter van Welgevonden. Die gevolgtrekking is dat die skrywer-skepper in sy onvolmaaktheid tóg naby is aan die goddelike waarheid, maar hy kan net "opstaan" (soos Christus) as 'n nuwe, goddelike wese wat die volle waarheid kan begryp en verkondig, as hy "pikswart" word, oor die afgrond van die Romantiek val sonder ingryping van die onvolmaakte Rede. Hy is knol, Aap van God, Nar... tóg naby aan die waarheid, nader as die "gewone" mens wat nooit waag om "knol" of "Aap" te word nie.

Op bl 91 en 92 word 'n insident vertel wat moontlik metafoor is vir die gebruik van die ironie en die humor in Leroux se werk: 'n "Klein mannetjie" wat - soos die skrywer dikwels -

"anti-sosiaal voorgekom [het] in dié sin dat hy die universele self probeer nastreef volgens die kontradiksie van die Jin-Jang, wat die teenoorgesteldes in 'n sirkel⁷⁸ voltooi", 'n "square", maar ook beskryf as "volksvreemd" (bl 90), laat "iets" gebeur wat "buite die sfeer van hulle [die ander/ die antagoniste se] kennis" is: Hy beveg hulle térwyl hy die "magiese woorde" skreeu. "Onmiddellik daarna voel hy skuldig. Was hy ontrou aan die groot opset? Het hy as houer van die swart gordel nie geleer om op die laaste oomblik sy dodelike instrument [satire, ironie - RS] te onttrek nie [deur die humor te versag - RS]? Karate is 'n filosofie van 'n skyngeveg. Dit is soortgelyk aan 'n skerpskutter wat die skyf kan tref, maar nie die hart het om 'n aanvaller in sy brein, sy hart, of sy maag te tref nie" (bl 90-92, my invoegings).

Dit is dan die uitwerking van die humor: om die slagoffer van die kritiese aanval - hetsy die self, die medemens of God - te spaar deur die angel van die kritiek te verander in 'n grap, 'n buigbare en dikwels onvaspenbare namaaksel. Die doel en gevolg is dan die vermindering van die skuld/ skuldgevoel en die verweer teen 'n teenaanval - wat die onsekerheid van die dood inhou, veral as die teenaanval sou kon kom van die Almagtige.

78 Eenheid, maar ook siklus

2.3 Nuwe dimensie in die begrip humor na aanleiding van Leroux se aandwending daarvan in sy romans

"Die knolskrywer moet die rol van die versoener speel, die groot vredemaker, die windmakerige aap van God."
(18-44, bl 73)

Soos reeds aangedui in die bespreking van humorverskynsels in die onderskeie romans, spreek Leroux hom dikwels direk uit oor verskillende verskyningsvorme van die lag, met insluiting van die komiese, die klug, die grap, humor, die groteske, die nar en verskillende vorme van die (lagwekkende) satiriese, soos die parodie, travestie en veral die ironie, ook wanneer dit nie direk lagwekkend is nie.

Die volgende opmerking wat Johl (1980:97) maak oor die ironiese werkswyse, is myns insiens ook van toepassing op die (ironies-) humoristiese styl van Leroux: "As 'n indirekte metode van kommunikasie verhoed die ironiese uiting dat die intensie van die ironikus onmiddellik gesnap word. Om ironies te wees, moet 'n uiting oor die kenmerk beskik dat dit ironiedowes kan mislei, en daarvoor sorg veral sy struktuur. Aan die ontvangskant van die ironiese kommunikasie, beweer Kaufer, is twee gehore: die een wat instem met die ironikus se letterlike betekenisboodskap en die ander wat sy ironiese bedoeling volg. Die eerste gehoor vorm gewoonlik die teikengroep van die ironie, en die tweede die bondgenote daarvan (1977:96)."

By Leroux, deur die fenomeen alter ego, word die gehore egter vermeng. Die skrywer word self teiken, en dus diegene wat sy ironiese bedoeling volg, ook. En dit is die "grap", die spel van die (ironiese) humor.

Dat die skrywer self hom dikwels uitlaat oor verskillende vorme van die humor en sy eie humoristiese werkswyse, beteken

nie dat mens noodwendig hierdie uitlatings kan vertrou nie. Die aanname van wat daar staan op sigself, maak van die leser 'n teiken, die slagoffer van 'n grap. Selfs wanneer hierdie uitlatings gemaak word deur 'n klaarblyklike betroubare karakter, of deur 'n "abstrakte outeur", kan die leser nie aanvaar dat dit Leroux se ware menings is wat voorkom nie: die konteks is tog immers die roman, 'n ding van die verbeelding, en selfs die oënskynlike alter ego is maar 'n "knol", 'n "dwaas" wat slegs 'n vonk van die waarheid kan verstaan en boonop in verbloemde vorm weergee. Tòg kan die skrywer ook die waarheid lê in die mond van sy absurde maaksels. Daar moet dus gesoek word na verdere kontekste en herhalings van aspekte van die opmerkings om Leroux se eie mening oor die humor te probeer bepaal.

Humor (byvoorbeeld in anachronismes of ongerymdhede) kan slegs geskied as die identifikasie met die slagoffer onmoontlik gemaak word, as hy byvoorbeeld absurd, grotesk, oneg, meganisties, onmenslik of onwerklik voorgestel word; anders word hy pateties of selfs tragies. En die humor is nodig vir een wat so sterk kritiek lewer en sulke diepgaande mistieke boodskappe bring soos Leroux; wat soveel waag in sy onortodokse insig. Erns kan verwerping uitlok, hetsy van die persoon wat die verhaal/ boodskap oordra, of van dit of diegene wat hy voorstel of wat die "boodskap" gestuur het, of van sy "taak", naamlik die metode waarop hy die boodskap oordra. Sulke verwerping kan byvoorbeeld kom vanuit sy eie superego, van die leser-gehoor, van die literêre kritici of van 'n godheid.

Die motivering vir die humoristiese aanbiedingsvorm (aangevul deur 'n sinies-ironiese insig van fisiese en metafisiese milieu) vind ek reeds in *Hilaria*, die eerste boek waar daar eintlik gepraat kan word van 'n humoristiese/ komiese trant by Leroux:

Colet dink: "Dit betaal nie om ernstig te wees nie. Maak liewers van alles 'n klug. Hy vertel van die gekleurde kaarte, die name, die taak." (Bl 36)

Die "grapmaker" met sy tegniek van die onverwagte of ongerymde is ook verwant aan die "malle", want albei kan nie verantwoordelik gehou word vir wat hul sê of doen nie. Vir die malle kan die waarnemer ook lag; die lag smee hul tot eenheid en die isolasie van die "boodskapper" verdwyn. As genoeg saam "lag", saam die ongerymdhede (soos die kosmiese ironieë) beleef, dan word die eensaamheid vernietig.

Dit maak blykbaar nie saak of die gehoor ware insig het in die aard van die ironieë of in hul slagofferskap nie: "Die redding lê by die malles. Ek bedoel 'n mal een hier en 'n mal een daar. Hoe gaan jy miljoen enkele malles keer wat telkens die onvoorspelbare doen?" (Juliana Doepels aan Gysbrecht, *Die mugu*:25)

Die normaliteit word belaglik wanneer die ongerymdheid deur 'n hele groep aanvaar word, sien ons in *Sewe dae by die Silbersteins*: Henry (wat sonder 'n dierekop anders lyk as al die ander mense op Welgevonden) "besef meteens die belaglikheid van die aangesig van normaliteit" (bl 42). Later sê Jock aan Henry (bl 53, my kurs): "Welgevonden is reeds 'n *bespotting* van die afgelope beskawing. [---] Ons het ons beelde verloor. Daar is geen enkelinge nie. Daar is net die *karikatuur* van Jock; Salome, al die ander en jouself."

Tog word hierdie stellings wat die ongerymdheid amper idealiseer, gerelativeer deurdat 'n soortgelyke ekstatiесе uitlating toegepas word op die twyfelagtige "kunstenaar", Dries, tydens die oorhandiging van die bul, Brutus, aan Henry en Salome (bl 64-65): "Erns vir Dries met die wit lig in sy oë en die liefde in sy hart, en die malheid en die totale kranksinnigheid wat uitbundig lewe in elke skeppingsvorm [; erns ---] vir die vlindervlug van die skeppingsdroom."

Die verskriklike boodskap wat gebring moet word, lok verwerping uit en sluit dus die aanname van die boodskap uit as die verwerping nie verhoed word nie (byvoorbeeld deur die humor of deur 'n masker soos die malle of knol). Die

volgende aanhalings uit *Die mugu* ter illustrasie: "Die enkeling is altyd bevrees, want hy weet nooit wat die groep kan doen nie." (Gysbrecht:38) "Hy is bereid om die hofnar te word, solank as wat hulle hom net nie ignoreer nie. Nog nooit het hy so 'n verlange gehad om nie uitgesluit te wees nie." (Gysbrecht:54) "[D]ie pyn [---] bevestig sy identiteit. 'Jou grootste angs is die vrees dat jy sal verdwyn,' dink hy." (Gysbrecht:90). Hierdie vrees vir die eensaamheid, die dood, die niks-wees skyn regdeur die oeuvre, tot by Hymie, met sy verskriklike vrees vir die eensaamheid van die dood: "Daar is dood in die lug, my *goddelike* gasvrou, te midde van jou hemelse partytjie en ek probeer, bysiende, 'n oombliklike waarheid vind wat ons albei, my Walkurevrou en my, *teen die dood sal immuniseer*" (18-44, bl 54, my kurs) en dan (op bl 53): "Ek het na haar met weemoed gesoek [---] want ek besit die erbarming van iemand wat die nêrenswêreld ken. Soms kon ek deur die *maskers* (werklik en onwerklik) die *gryns van die momgod sien*; *soms kon ek die tragiek gewaar*; *soms kon ek deur die masker van die nar oor myself en oor ander lag*" (Y se woorde; my kurs.)

In die geval van Welgevonden egter, soos ons in die volgende boek sien, lei die groepsverband wat deur die algemene aanvaarding van die abnormale, die ongerymdheid, die gedeelde grap, die gesamentlike abnormaliteit *nie* tot redding nie. Sonder die ongerymdheid van die enkeling, is daar ook geen reddende boodskap nie. Henry moet bewus word van "die donkerste in die hart van die mens" (Jock:28); die kennis van goed en kwaad beskryf hy voorts as "die tragedie van ons menswees". Hierin lê waarskynlik ook motivering vir die gebruik van humor by Leroux: Deur die ironiese insig in die ongerymdhede en die vereenselwiging met of die norm (die lewelose tradisionele mite) of die ongerymdheid as oorkoepelende lewensmilieu (die assosiasie met die destruktiewe bese), is die mens gedoem tot tragiek (van skeiding, onvrugbaarheid ensovoorts, soos gedemonstreer in *Een vir Azazel* en *Die derde oog*). Net die humor, die hoopvolle grap wat die onvermydelike ongelukkige einde

skadeloos (skyn te) stel, kan die ironieë, die onvolmaakthede draagbaar maak.

Dit lyk of die gebruik van humor (in welke funksie ook al) 'n aanduiding kan wees vir "morele verantwoordelikheid", waarskynlik ter beskerming van die self én die samelewing teen die verskriklikheid van die ware aard van die bestaan, die "kyk in die oog van die son", volgens die volgende kommentaar tydens die steniging van die reus in *Een vir Azazel*: "In 'n plek soos die Stigting, waar die grondsleg van morele verantwoordelikheid tot 'n minimum beperk is, kom 'n mens die naaste aan die tragiese situasie." (Bl 161, my kurs).

In die Stigting met sy glaskamers is daar geen bedekking van die verskyningsvorme van die syn nie; selfs die maskers (soos die japon wat Madam oor haar verkragte dogter, Hope, gooi) is vals, "deursigtig". As te veel "waarheid" vir die mens gevaarlik is - moontlik omdat die implikasie van 'n "goddelike verraad" al sy hoop en lewenslus hom kan ontnem - sou die verskansing van hierdie finale waarheid deur die humor, veral die ironiese ironie met sy dubbele onsekerheid oor wat eintlik bedoel word, moontlik dus geïnterpreteer kon word as "morele verantwoordelikheid".

'n Verdere aspek van die humor by Leroux word gevind in *Na 'va* as die aktiveerder van herlewing van die mens in sy staat van niks-wees of dood, genoem word 'n "terggees, 'n rustelose, spottende lewensdrang wat gedurig in terme van die stilte ewig verrai" (bl 110). Ook die wysheid of kennis van die goddelike waarheid word met die humor verbind - "Wysheid kom uit die swart kellers, maar wysheid het 'n lughartigheid nodig om ten volle te ontplooi" (bl 119) en "Hoe kan ons deesdae die komedie van lewe en dood herlei tot die tragiese?" Georgie word voorts beskryf as "die siniese halwe Jood met sy skewe glimlag asof hy vir die wêreld sowel as vir homself lag (bl 115). Dit lyk dus of humor 'n element het van versoening (soos reeds aangedui) maar ook deel is van die dualiteit van die lewe wat versoening nodig maak. Deur die

("spottende", tergende) humoristiese insig, word die mens gewek uit sy aanvaardende toestand van (ewige) rus en aanvaarding van die niks-wees. Die onvolmaaktheid (of ongerymdheid) in die aard van die bestaan, in die weerkaatsing van die volmaakte goddelike, kan ervaar word as verraad, of as 'n "grap"; indien verraad, dan sou die mens geen rede hê om aan te hou leef nie, dié insig sou lei tot die dood; indien 'n grap, kan die mens, deur saam te lag, verhoed dat hy die (enigste en dus eensame) slagoffer van die grap word - hy lag vir homself as teiken, vir sy medemens as mede-teiken (wat hom 'n groepsverband gee) en dit is absurd, verspot, "kranksinnig", maar reddend, omdat die tragiek van 'n besef van verraad vermy word.

In *Magersfontein, O Magersfontein!* noem die skrywer dikwels die begrip "tragikomedie" of sy afleidings. Die plek self word gesien as 'n tragikomiese plek (byvoorbeeld bl 13) en die aard van die tragikomiese lê blykbaar in die versoening van die kognitiewe (klassisisme, wit nar, anima, reguit lyn - volgens bl 17 - ens) en die affektiewe (romantiek, swart nar, animus, gebroke lyn, ens).

Volgens 'n kognitiewe insig sou die mens ingestel wees op die logiese verstaan van die syn en dus sou die onlogiese en pynvolle verloop daarvan uitloop op tragiek, of 'n gevoel van bitterheid jeens 'n kosmiese verraad. Die affektiewe insig lei egter die mens om *saam te speel* en deel te neem aan die ongerymdhede in sy bestaan sodat dit as't ware 'n Jungiaanse "beheersde droom" word waarin die mens oefen om sy krampagtige greep op sy sekerhede (sy materiële en psigiese valse sekuriteit) te los en as't ware "saam te dryf" met die stroom van die lewe. Natuurlik hou so 'n aksie gevaar en selfs die dood in vir die individu, maar dit hou ook die droom in van 'n nuwe, beter bestaansorde, 'n "lewegewende mite".⁷⁹

79 So 'n anima-gesentreerdheid word pragtig uitgebeeld in die inleiding tot Richard Bach se boek *Illusions - the adventures of a reluctant Messiah*

Ook in hierdie boek speel Leroux met die dubbele ironie: die insig in die kosmiese absurditeit of ongerymdheid word gerelativeer deurdat dit die insig word van die belaglike, dom verkeerskonstabel, Le Grange: die "stoet" wat hy sien "bevestig dat daar geen uiteindelijke oplossing is nie; wat hy voor hom sien, is 'n bewys dat die lewe absurd is. [---] Die spel van ironie!" (bl 21). (Die verwewing van die ironie met verskillende verskyningsvorme van die humor is reeds aangedui in die ontleding van *Magersfontein*, O *Magersfontein!*..)

Die kern van die boodskap is des te moeiliker te bepaal wanneer selfs die werkswyse van die semantiese oordrag as sulks bespotlik gemaak of minstens gerelativeer word. Leroux verskans nie net sy insig of boodskap of besonderse siening van die bestaan nie; hy bring ook homself as skrywer (deur byvoorbeeld sy kranksinnige, dromerige, narre of knol alter ego's) en dus sy intensie met die skrywe, onder verdenking; asook sy "mondstukke" (die vele "karikature", byvoorbeeld volgens Jock in *Sewe dae by die Silbersteins*, bl 53), sy medium (die romankuns) en sy werkswyse (parodie, ironie, tragikomedie, satire, klug - almal aangebied by wyse van 'n soort sinies-humoristiese trant).⁸⁰

Motivering vir hierdie verskansing van die insig lê myns insiens weer in die aard van die insig self: "Is ek belas met die vloek van kennis; die koue oog in die middel van my voorkop wat stadig oopgaan en die vreeslike waarheid sien?" vra Y in 18-44 (bl 96). Dit lyk of Leroux nie bereid is om verantwoordelik te wees vir wat ookal sy leser se reaksie op sy bekendmaking van sy eie insig nie: boodskapper word nar; mondstukke lyk dom, sosiaal-onaanvaarbaar (byvoorbeeld die hermafrodiete) of mal; die boodskap word deur die mondstukke se aard in so 'n mate gerelativeer dat dit wat moontlik waarheid sou kon wees, lyk na versinsels, en andersom.

80 Let op die vooruitskaduwing van hierdie "vernietiging" al in *Hilaria* (bl 65: Colet): "Het ek nie, destyds, hoeveel jaar gelede?, besluit dat alles eers vernietig moet word en dat ek in myself die antwoord sal kry nie?"

Dis amper asof Leroux sy gehoor uitdaag om saam die ekstreme keuses en gevolge te ervaar en self te soek na die "ware" insig in die bestaansaad. Hy skep 'n gekompliseerde doolhof vol dwaalpaaie binne én buite die romanwêreld (byvoorbeeld deur sy verontskuldigings voor in die boeke). Dis ook moontlik dat hy die volle waarheid net vermoed en deur sy skryfkuns self alle aspekte wil oorweeg of ontdek voor hy self die insig aanvaar: "[Elk is 'n skrywer wat selfs in swakheid die waarheid kan aanvoel in sy ongedifferensieerde vorm - 'n pre-simboliese insig wat later, as die simbool eers daar is, my in staat stel om die draagkrag van die simbool te begryp" sê Y (18-44, bl 98).

Die personasies self is deel van hierdie simboliek. Hulle is nie bedoel om realisties te wees nie en word dikwels direk met die mitologieë van verskillende kulture in verband gebring. Daar is patrone wat duidelik word en regdeur die oeuvre gevind word (soos aangedui onder meer in die bespreking oor Na'va): die blinde/ bysiende/ hermafroditiese/ voorspeller figuur wat herinner aan die siener, Teiresias; die narre-personasie in vele verskyningsvorme soos hofnar, klugkarakter, swart of wit nar; die spel tussen neofiet en ingewydes; die dowses/ lammes/ stotteraars wat as enkelinge en uitgeworpenes dikwels buite die samelewing staan; die kenners/ filosowe/ teoloë; die Stigters/ hoofde van mikrokosmosse; die skeppers; die aardmoeders en die verleidsters.

Die laaste roman se hoofkarakter, Hymie, verpersoonlik dan ook die semantiese effek wat meestal bereik word deur die humor wat Leroux aanwend in welke verskyningsvorm ookal: "hy maak al sy skokkende dade onskadelik met blitsvinnige spitsvondigheid" (bl 15). Die waarheid wat verskuil lê in Leroux se werk, word dan ook deur die vereenselwiging van minstens vier van sy karakter-simbole só as gevaarlik beskryf:

"Ek dink jy is 'n knol," sê Onse Hymie.

"Daar is 'n kerssterkte wat nie te onderskat is nie," sê die Nar. "Dis psigiese dinamiet."

"Verkoop jy wapens?" vra Onse Hymie.

"Ja," sê die Stigter.

Die "psigiese dinamiet" is nodig om die doodsheid van 'n mitelose bestaan te beveg: "Aangespoor deur 'n lewende mite kan 'n helê volk tot fantastiese dade oorgaan; sonder 'n mite kan 'n volk alle belang in die lewe verloor en verdwyn" sê Leroux self in *Tussengebied* (1980:12). Die resultate van 'n mite wat tot niet gaan, is onder meer 'n algehele gevoel van verlatenheid, selfmoord, psigose, onderwerping aan 'n diktatorskap en besetenheid (1980:12; 20).

'n Insig in die deurlopende aanwending van humor (en dus die rol van humor deur die oeuvre) word ook verkry deur die volgende aanhaling uit *Tussengebied* ("Vernuwing in die prosa vandag?"; lesing te RAU, 17-10-73): "Die meeste romanskrywers het net één boek en één tema. My tema is vrees, en die beswering van vrees, en vrees in sy abstrakte gedaante is die grootste vrees wat daar is." Die hoofmeganisme van die beswering of relativisering van enige soort vrees - deur die relativisering of ontluistering van sy oorsake - is dan ook die humor. Humor word dus telkens aangewend, hoewel in verskillende gewade (soos die klug, satiriese humor, komiek, groteske...) geklee, om die vele manifestasies van die abstrakte "vrees" te besweer.

Die blote handeling van beswering bevestig egter terselfdertyd die bestaan van die vrees (en die oorsake daarvan). Die ontluistering van een manifestasie van die vrees kan dus nie die vrees vernietig nie; dit word eerder bevestig en versterk en manifesteer dus telkens op 'n nuwe manier, wat 'n nuwe beswering verg! Gevolglik word die gebruik van die humor as semantiese agent 'n doolhof waarin mededeling en verdoeseling al hoe meer verweef raak en die "boodskap" só verskuil raak dat dat geen sekerhede meer bestaan nie - soos dit ook by Leroux waargeneem kan word:

die "grap" het 'n eindelose (sirkel-)spel geword waarin die grapmaker en sy teiken(s) gou nie meer onderskei kan word nie en selfs die handeling van die grap maak, òf self "grap" kan wees, òf aggressiewe aanval, 'n poging tot onvriendelike destruksie.

Daar is baie geskryf oor die versoeningselement van die humor; dié funksie is self deur Leroux-karakters gesuggereer. By Leroux is daar egter geen kosmiese aanvaarding of balans wat deur die humor herstel word nie. Soos reeds aangedui, word die humor 'n bousteen in die daarstelling van die destruksie van byvoorbeeld die self, die heelal en die medium. Dis asof die grap te ver gevoer is en onstuitbaar "uitgeleef" moet word deur die vernietigingspel.

Al wyse waarop mens die "vrees in sy abstrakte gedaante" kan besweer, is deur die vernietiging - of die ontwapening - van alle moontlike veskyningsvorme daarvan. Wanneer die humor "vriendelik" voorkom, is dit net om alles wat 'n bedreiging mag wees, te sus voordat daar tot die aanval oorgegaan word.

Leroux se humor is dus nooit "onskadelik" nie; dis altyd wapen, hoewel dit soms die voorkoms het van byvoorbeeld 'n onbenulligheid of ongerymdheid. Ek meen dan ook dat die humor as (verdedigings- òf aanvals-) wapen onvermydelik geword het met dié kosmiese insig wat gepaardgaan met selfkennis, en waarskynlik gestalte verkry het in die skryfproses: In sy eerste roman, *Die eerste lewe van Colet*, begin die skrywer sy soektog na die self, en algaande hy die self ontdek binne historiese maar ook binne abstrakte, mities-psigiese milieus, word die insig in die lewensironieë helderder, die bedreiging van die onnoembare verskriklike insig wat die vrees aanwakker, sterker, en die gebruik van die humor as wapen essensieel. Daarom ook die duidelike verandering van trant (vanaf interieur-gerigte monoloog na amper afsydige, "buitestander"-kommentaar) aan die einde van die eerste roman.

'n Abstrakte vyand, 'n onsigbare gevaar, kan nie afgeweer, beveg of enigsins vernietig word deur direkte aanvalsmetodes nie. Die protagonis moet homself vermom, moet 'n "manteldraaier" word, moet in verskeie, onvaspenbare verskyningsvorme, en van vele kante tegelyk af, sy aanval probeer loods. In hierdie verband is die satire, die parodie, die ironie as sulks nie genoeg nie. Die "slim" vyand kan deur die "bondgenootskap" met die ironikus nog te maklik die ware boodskap deurgrond en sig as teiken herken, en ontglip of 'n teenaanval loods. Met die ongekende mag van 'n onkenbare vyand kan só 'n wending noodlottig wees vir die protagonis (en vir die samelewing wie se lot tradisioneel deur die "held" se handeling bepaal word).

Deur die "normaliteit" kan die skrywer dus nie sy vrees besweer nie; deur "normale" bondgenote (in die vorm van sy karakters) kan hy dit dus ook nie waag nie. Sy karakters (en sy alter ego's) moet dus abnormaal wees - malles, narre, belaglikhede, mense met versteurde ewewig. Dit is waarskynlik ook hoekom Leroux se personasies nie "realistiese" karakters is nie, maar simbole, eensydige of "plat" marionette; anachronistiese, ongerymde tipes en stereotipes met karikatuuragtige of groteske misvormings van die uiterlike of innerlike: dis asof hulle 'n terugwysing is na die "humores" van Galenus. Die belaglikheid van die personasie is deel van sy vermomming: hy kom onskadelik voor. Dis ook deel van sy wapentuig: deur onvoorspelbaar of "abnormaal" te kan optree, kan hy 'n onverwagte aanval loods wat dalk mag slaag om die vrees eindelik finaal te besweer.

Daarom ook is die sintese van die kognitiewe met die affektiese deel van die persoonlikheid so belangrik: alleen is die animus te planmatig, te voorspelbaar en nie bestand teen die abstrakte teenstander nie. Die mens moet ook die donkerte, die swartheid ken om dit wat daarin verskuil lê te kan beveg.

2.3.1 Samevatting van die humorverkynsel by Leroux:

2.3.1.1 Die humoristiese (lagwekkende, belaglike, nie-tragiese) beskrywings, karakters, dialoog, situasies en uitsprake word dwarsdeur Leroux se oeuvre aangetref.

2.3.1.2 Die humor is baie nou verweef met verskillende verskyningsvorme van die ironiese houding, insig of kommunikasie, byvoorbeeld die ironie self, parodie, travestie, satire.

2.3.1.3 In die meeste van die romans kom voorbeelde van veral die swarhumor dikwels voor. Die gebruik van die swarhumor word vergemaklik deur die feit dat die skrywer stilisties werk met sy karakters; hulle word simbole of katalisators van die handeling om die tema te verbeeld eerder as realistiese personasies. Die effek van die gebruik van sulke karakters, en veral deur tegnieke soos karikaturisering en stereotipering, is dat daar afstand geskep word tussen leser en karakter, empatie verhoed word en pyn (van die karakters en dus van 'n empatiese leser/ skrywer) gerelativeer word.

Aldus word ook gepoog om die vrees (vir dit wat psigiese of fisiese pyn mag veroorsaak) te besweer, die moontlike gevaar af te weer. Pyn word op verskillende wyses, in verskillende grade en in verskillende milieus beleef sonder dat dit die skrywer/ leser direk kan raak. By implikasie word die geestelike pyn, voorgestel deur die vreemdheid en eensaamheid van die dood - selfs in sy sterkste vorm van die galaktiese destruksie - ook só besweer.

2.3.1.4 Wanneer die moontlike gevaar en tragiek van die syn ontluister word, is die lagreaksie 'n natuurlike uitlating van opgegaarde psigiese energie wat geskep is weens die spannende opbou van die gevaarsituasie; dit dui verligting aan, maar word ook 'n oorwinningskreet omdat die pyn en die dood afgeweer/

vermy is: die bedreigde persoon oorlewe en kan in die uitbundigheid van die klein oorwinning tydelik sy vrees vir die dood en vir 'n nog meer abstrakte, onnoembare gevaar vergeet, dit tot niet maak. Sy lag word dan ook een van vreugde, en waarskynlik ook een van uitdaging, want hy glo in hierdie oomblik dat hy (soos Garries) onsterflik is.

2.3.1.5 Die lagreaksie is ook 'n aanduiding dat daar moontlik glad nie gevaar was/ is nie, dat die tragiek nie bestaan nie of nie bestaansreg het nie. Dit skyn te bevestig dat dit wat die mens moontlik as pyn, gevaar of vreesveroorsakende sake ervaar, nie werklikheid is nie, maar 'n spel, 'n grap. Daar is dus geen rede vir die vrees nie en vrees word aldus ontluister.

As alles slegs 'n grap of 'n spel is, kan die skrywer/leser saam met die karakters vreesloos deelneem aan die kosmiese destruksie sonder om aanspreeklik gehou te mag word. Hierdie waagspel sluit in die vernietiging van die mite, met insluiting van al die gode en ook 'n almagtige "God", wat in 'n ernstige, on-speelse situasie sou wraak neem op só 'n rebelse optrede van een van hul/ Sy maakself. Die mens word deur die daarstelling van die spel-milieu dus vry - van verantwoordelikheid, van moraliteit, van aanspreeklikheid, van sy vrees. Hy kan dus ook lag uit suiwere plesier in die genot van sy sintuie, sy aksies, woorde en gedagtes, en van die fassinerende "verhoog" waarop hy sy spel uitleef.

2.3.1.6 Die humoristiese werkswyse dien ook juis om die spel as realiteit te bevestig. Hoe groter die uitdaging (dit wil sê, hoe groter die gepoogde of voorgestelde destruksie), hoe meer moet die deelnemers (insluitende die skrywer en die lesers) oortuig word dat daar geen gevaar van reële pyn is nie, dat vrees ongegrond sou wees.

Elke keer wat die spel dus te naby aan die realiteit met sy veronderstelde gevaar beweeg, moet die spel-elemente bevestig word. Dié noodsaaklikheid het tot gevolg die verwarring van realiteit en werklikheid so tipies van Leroux se romans, totdat daar geen sekerheid meer kan wees oor waar skrywer praat, of "abstrakte skrywer" of "alter ego" of karakter nie.

Die humor word dus al hoe meer absurd (of "ongerymd") na gelang daar nader beweeg word aan 'n moontlike alternatiewe "werklikheid" met sy bedreiging van selfs die goddelike, "kosmiese" verraad. Daar kan geen middeweg wees nie: die konsep van die kosmiese verraad is só pynvol dat dit nie anders kan as om tragiek in die ergste graad te wees as dit sou waar wees nie; pyn in die ergste graad; vrees in die ergste graad. Die enigste verweer is om te bly glo aan die "grap", en om dit te bly bevestig. Soos Colet moet die skrywer 'n "klug" maak van sy wêreld - sy "gekleurde kaarte", van sy medespelers - sy "name", van sy "taak" - hetsy die bekendmaking van die kosmiese verraad of die beswering van die idee daarvan.

2.3.1.7 Soos die syn self, moet die karakters ook onrealisties gemaak word: As daar dan verwys móét word na die pyn, na die verraad, moet dit in die monde gelê word van karakters wat self twyfelagtig voorkom - die blindes, dowes, mankes, uitgeworpenes, materialistiese mite-loses, veragtelikes, malle, narre, onpersonsasies soos die mitiese en simboliese figure. Hierdie verbloemingstegniek het weer 'n ironiese nadraai: die noodsaaklikheid om die boodskap só te moet ontluister, dui weer eens op die wesentlike gevaar daarvan.

2.3.1.8 Die gebruik van die humor dui op 'n uitdaging aan 'n goddelike skepper van die veronderstelde werklikheid om sig daadwerklik te verweer teen die aanklag van verraad, om die vrees vir die pyn van die geïmpliseerde verraad tot niet te maak. Maar dit dui

ook daarop dat die skrywer én die leser-aanhangers (deur hul veronderstelde empatiese lagreaksie) die werklikheid met sy pyn en die moontlikheid van so 'n verraad verwerp, dit en die skeppende krag daaragter kritiseer of selfs ook verwerp.⁸¹ Deur die humor word die leser dus betrek by die insigte, hetsy "grappig" of vreeslik, in die oeuvre en is die skrywer nie meer alleen nie, nie meer "eensaam" nie - nie as die leser die ironiese bedoeling van die skrywer snap en (byvoorbeeld deur te lag) sy goedkeuring daarvoor toon nie.

Die leser kan natuurlik ook gelok word deur die opsigtelike snaaksighede (soos die blatante woordspel of meganistiese aksies) om saam te lag sonder dat hy die volle implikasie van die lag beseef: hy kan só deur die skrywer bedrieg word om dalk saam as veroordeelde te moet kan staan onder die teenaanval van die godheid; hy kan sonder sy wete en toestemming mede-aandadig gemaak word aan die menslike verraad van die goddelikheid.

Natuurlik is die humor, veral die gebruik van opsigtelik wanaangepaste of verwerplike karakters, in só 'n geval die skrywer se verweer: die leser het die waarskuwing inherent in die gebruik van 'n "knol" om die aanval op die goddelikheid te loods, geïgnoreer. As dit gebeur het omdat hy te dom was om die kierang raak te sien, is hy in elk geval 'n teiken van die ironie en word sy straf dus toelaatbaar; anders maak hy die keuse wetend, en is sy straf geregverdig.

81 Inderdaad sou slegs 'n ekstreme daad soos die verbanning van die romans - soos met *Magersfontein*, *O Magersfontein!* - die leser kon vryspreek van 'n aandadigheid van so 'n verwerping of minstens kritiek van die Al-skepper. Deur die boek as gevaarlik vir die moraliteit van die samelewing te beskryf, word die "grap" dus ontken: 'n grap kan nie só gevaarlik wees nie!

By Leroux is daar dus 'n verband tussen die verdoeselingsfunksie van die humor en die affektiewe/instinktiewe bestaansmoontlikheid: slegs deur hom te verlaat op sy instink, kan die mens die vangstrikke van die beredeneerde, kognitiewe verdoeseling van die ware boodskap ontwyk en insig verkry in wat werklik bedoel word. Dis nie genoeg om "tussen die reëls te lees nie", want dié boodskap kan ook gemanipuleer word (soos Leroux dit onder andere doen deur sy verwarrende opdragte en verontskuldigings vooraan die boeke). Die leser moet hom ten volle oorgee aan die spel, hom vereenselwig met die grap asof dit die werklikheid is; dan sal hy dalk by die waarheid kan uitkom.

Dit is dus duidelik dat, hoewel daar by Leroux baie voorbeelde van verskillende soorte humor en 'n verskeidenheid humoristiese tegnieke voorkom, daar nie veel sprake is van "snaaksigheid" nie. Die "ongerymde" karakters is immers simbole met 'n ryke en ernstige referensie; die absurde handelinge is tematiëse strukture, simboliese aksies of kamoefflering van 'n skrikwekkende insig. Die pittige dialoog of ironiese kommentaar is vol valse leidrade, vemydingshandelinge ('n wegstroom van die reële erns), of aanvalle op die leser en sy wêreld, op die skrywer en sy wêreld, op die hele kosmos wat deur die boekmilieu voorgestel word: Die "body of my child"-insident in *Magersfontein*, *O Magersfontein!* kom byvoorbeeld lagwekkend voor, maar die werklikheid van die apartheidstelsel met sy inherente soortgelyke absurde en frustrerende nadraaie is allesbehalwe lagwekkend.

Die abstrakte vrees én sy vele manifestasies is Leroux se tema. Dis nie snaaks nie. Om dit te beveg of te besweer, mag eienaardighede verg as deel van die ritueel, maar die besweringsaksie self, die skadu-geveg teen die onbekende, is nie snaaks nie; dis dodelike erns.

So ook is die implikasie van die "saamlag" vir die leser op kosmies-mitiese vlak 'n ernstige een: hy word of teiken van

die grapmaker, óf mede-aandadig aan die uitdagende aantygings téén die godheid.

2.3.2 Samevatting van die hoof funksies van die humor by Leroux:

2.3.2.1. Die humor tree op as semantiese agent op 'n soortgelyke vlak as die ironie, en lei tot die verdoeseling van die eintlike boodskap.

2.3.2.2. Deur die verwarring van boekwêreld en buite-boekse realiteit, asook van skrywer en karakters, word verdere verdoeseling van die boodskap vermag en word die leser se rol in die "grap" nog onduideliker.

2.3.2.3. Die gebruik van humor bied 'n uitweg aan beide die leser (wat kan sê dat hy nie die erns agter die spel kon waarneem nie) en die skrywer (wat kan bewys uit die leser se lagreaksie dat alles tog maar net 'n grap was en ook as sulks verstaan is).

2.3.2.4. Deur die karikaturisering van die karakters word die empaties-ervaaarde pyn van beide skrywer en leser bekamp en die vrees vir die moontlike oorsaak van die pyn word gerelativeer.

2.3.2.5. Die humoristiese skryfwyse laat die skrywer verder toe om die leser te vermaak terwyl hy die ernstige sake aan hom meedeel: die humor is die spreekwoordelike lepel suiker wat die medisyne (of die korrektief) "slukbaar", of aanvaarbaar maak.

2.3.2.6 Die humor lok die leser om saam met die skrywer die situasies wat hy skep te ervaar en besweer só sy eensaamheid.

2.3.2.7 Die gebruik van humor as semantiese agent bevestig egter ook die erns van die sake, veral dan van die "abstrakte vrees" wat besweer (moet) word om die bestaan vir die skrywer aanvaarbaar te maak. Die

uitwerking van die gebruik van die humor is dus moontlik so ook die teenpool van wat waarskynlik die doel met die aanwending was: Die grap word op ironiese wyse téén die grapmaker gedraai.

2.3.2.8 Die humor maak die gepoogde vereenselwiging met die anima/ bese/ swartheid/ instinktiewe/ affektiewe dele van die personasie moontlik omdat die gevolge die skrywer nie direk kan betrek by die moontlike selfvernietigende uiteinde daarvan nie.

2.3.2.9 Die (romantiese) humor laat die skrywer en die leser ook toe om die wreedheid van die werklikheid, van die insig in die syn, te aanvaar, selfs wanneer dit nie met die verstand begryp kan word nie; die anomalieë van die bestaan word versoenbaar gemaak deur die relativisering van die erns. In dié geval word die humor 'n beswerende mag jeens dieselfde vrees wat dit onder ander omstandighede beklemtoon het. Selfs wanneer ander vorme van die humor die erns nie kan verdoesel of vernietig nie, kan dit nog aanvaarbaar gemaak word deur die romantiese (of te wel "hoëre") humor. Dit is dan ook funksioneel verwant aan die anima: die animus, soos die ironiese vorme van die humor, moet aanval of verdedig; die romantiese humor laat die mens toe om saam te speel en die gevolge sonder bitterheid te aanvaar.

Sonder die humor sou Leroux heel moontlik nie sulke aanvalle op die samelewing, op skepping (en Skepping), op homself en op die leser sonder sterk teenkanting kon loods nie. Sonder die humor kon die sake heel waarskynlik só tragies en nihilisties geword het dat min lesers byvoorbeeld met die boodskap in aanraking sou gekom het, of die geïmpliseerde kritiek teen hulself en teen hul mitiese simbole kon evalueer. Sonder die humor sou Leroux self dit waarskynlik nie kon waag om só deургrondelek die aard van die syn, met inbegrip van die kosmiese en mitiese anomalieë of

ongerymdhede, te ondersoek of - deur sy alter ego's - te deurleef nie.

Die humor is dus wesentlik aan die oeuvre van Leroux, en hoewel dit die boodskap (of tema) versluier, maak dit juis die ontginning en die mededeling van die boodskap moontlik, asook die ontvangs daarvan aan die leser se kant.

BRONNELYS

- | | | |
|---|------|---|
| Abrams, M H | 1941 | <i>A Glossary of Literary Terms</i> , Rhinehart, N Y |
| Alter, Robert | 1972 | "Jewish humor and the domestication of Myth" in <i>Veins of Humor</i> [1972: red. Levin] |
| Bergler, Edmund M D | 1956 | <i>Laughter and the Sense of Humour</i> , Intercontinental Medical Book Corp, N Y |
| Bergson, Henri | 1901 | <i>Le Rire</i> , Red 1, Paris |
| | 1911 | <i>LAUGHTER - an essay on the meaning of the comic</i> , vert. Brereton & Rothwell, Macmillan, London |
| Blair, Walker | | "'A man's voice speaking': A continuum in American humor" in <i>Veins of Humor</i> [1972: red. Levin] |
| Borman, M M | 1990 | <i>Die alter ego in die romans van Etienne Leroux</i> , Ph.D. proefskrif, UK, Kaapstad |
| Brink, André P | 1969 | <i>Aspekte van die Nuwe Prosa</i> , Academica, Kaapstad |
| Bullitt, John M | 1972 | "Swift's 'Rules of Raillery'" in <i>Veins of humor</i> [1972: red. Levin] |
| Cazamian, Louis | 1952 | <i>The development of English Humor</i> , Rhineman, N Y |
| <i>Chamber's Twentieth Century Dictionary</i> | 1977 | T & A Constable, London |
| Cirlot, J E | 1971 | <i>A Dictionary of Symbols</i> , Routledge & Kegan Paul, London |
| Cloete [red], Grové, Smuts, Botha | 1980 | <i>Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig</i> , Nasou, Kaapstad |

| | | |
|-------------------------------|------|---|
| Coleman, J C | 1964 | <i>Abnormal Psychology and modern life</i> , Scott, Foresman & Co, Glenview, Illinois |
| Craig, G J | 1976 | <i>Human development</i> , Prentice-Hall, New Jersey |
| De Bono, E | 1976 | <i>The greatest thinkers</i> , Weidenfeld & Nicolsen, London |
| Dekker, G | 1980 | <i>Afrikaanse Literatuurgeskiedenis</i> , Nasou, Kaapstad |
| Eastman, Max | 1922 | <i>The Sense of Humor</i> , Scribner's, London |
| | 1937 | <i>Enjoyment of laughter</i> , Hamish Hamilton, London |
| Freud, Sigmund | 1916 | <i>Wit and its relation to the unconscious.</i> |
| | 1928 | <i>Humour</i> , vert Strachey, Hogarth, London |
| | 1960 | <i>Jokes and their relation to the unconscious</i> , vert. Strachey, Hogarth Press, London |
| Frohock, W M | 1972 | "The edge of laughter: some modern fiction and the grotesque" in <i>Veins of Humor</i> [1972: red. Levin] |
| Geldenuys, B P & Du Toit, S I | 1971 | <i>Psigopatologie</i> , Academica, Pretoria |
| Glover, E | 1955 | <i>The technique of Psycho-analysis</i> , International Universities Press, N Y |
| Gregory | 1924 | <i>The nature of laughter</i> , Kegan Paul, London |
| Greig, J Y T | 1923 | <i>The psychology of laughter and comedy</i> , Allen & Unwin, London |

- | | | |
|---|------|---|
| Grotjahn, Martin | 1961 | "Jewish jokes and their relation to masochism", <i>Journal of the Hillside Hospital</i> , N Y |
| | 1966 | <i>Beyond laughter</i> , N Y |
| Hazzlitt, William [s d] | | "On wit and humour" in <i>The English comic writers</i> [red. Bell] |
| <i>Illustrated Encyclopaedia of World Theatre</i> | 1977 | Thames & Hudson, London |
| Johl, J | 1984 | <i>Ironie by Etienne Leroux</i> , Ph.D. proefskrif, RAU, Johannesburg |
| | 1988 | <i>Ironie</i> , HAUM, Pretoria |
| Jung, C G | 1958 | "Answer to Job" in "Psychology and Religion: West and East", <i>Collected works</i> , deel XI, vert. R F C Hull, Routledge & Kegan Paul, London |
| | 1966 | <i>The Spirit of Man, Art, and Literature</i> [<i>Collected works</i> vol 15], vert R F C Hull, Routledge & Kegan Paul, London |
| | 1972 | <i>Man and his symbols</i> , Aldus Books, London |
| Kannemeyer, J C | 1970 | <i>Op weg na Welgevonden</i> , Academica, Pretoria |
| | 1983 | <i>Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 11</i> , Academica, Pretoria |
| Kempson, Ruth M | 1977 | <i>Semantic Theory</i> , Cambridge Univ Press, Cambridge/London |
| Kiely, Robert | 1972 | "Victorian Harlequin: The function of Humor in Thackeray's critical and miscellaneous prose" in <i>Veins of Humor</i> [red. Levin] |

| | | |
|---------------------|------|--|
| Kimmins, C W | 1928 | <i>The springs of laughter</i> , Methuen, London |
| Koestler, A | 1964 | <i>The act of Creation</i> , London |
| Kongtrul, J | 1987 | <i>The great path of awakening - A commentary on the mayana teaching of the seven points of mind training</i> [vert Ken McLeod], Shambhala, London |
| Kronenberger, Louis | 1952 | <i>The thread of laughter</i> , Knopf, N Y |
| Leacock, Stephen | 1935 | <i>Humour: its theory and technique</i> , Dodd, Meade & Co, N Y |
| Leroux, Etienne | 1956 | <i>Die eerste lewe van Colet</i> , Uitgewery Culemborg, Kaapstad |
| | 1957 | <i>Hilaria</i> , HAUM, Kaapstad |
| | 1959 | <i>Die mugu</i> , HAUM, Kaapstad |
| | 1962 | <i>Sewe dae by die Silbersteins</i> , Human & Rousseau, Kaapstad |
| | 1964 | <i>Een vir Azazel</i> , Human & Rousseau, Kaapstad |
| | 1966 | <i>Die derde oog</i> , Human & Rousseau, Kaapstad |
| | 1967 | <i>18-44</i> , Human & Rousseau, Kaapstad |
| | 1969 | <i>Isis Isis Isis...</i> , Human & Rousseau, Kaapstad |
| | 1972 | <i>Na'va</i> , Human & Rousseau, Kaapstad |
| | 1976 | <i>Magersfontein, O Magersfontein!</i> , Human & Rousseau, Kaapstad |

| | | |
|----------------------------|------|--|
| Leroux, Etienne | 1980 | <i>Tussenspel</i> , Perskor, Johannesburg |
| | | <i>Tussengebied</i> , Perskor, Johannesburg |
| | 1982 | <i>Onse Hymie</i> , Human & Rousseau, Kaapstad |
| Levin, Harry [red] | 1972 | <i>Veins of Humor</i> , Harvard Univ Press, Cambridge |
| Lewis, H D | 1965 | <i>Philosophy of religion</i> , The English Universities Press, London |
| Malherbe, F E J. | 1932 | <i>HUMOR in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse Letterkunde</i> , Swets & Zeitlinger, Amsterdam |
| Malan, Charles | 1978 | <i>Misterie van die Alchemis - 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus</i> , Academica, Kaapstad |
| Malan, Charles [red] | 1982 | <i>Die Oog van die Son - Beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux</i> , Academica, Pretoria |
| Mikes, George | 1970 | <i>Humour in memorium</i> , Routledge & Kegan Paul, London |
| Monro, D H | 1951 | <i>The Argument of Laughter</i> , Rhineman, N Y |
| Muecke, D C | 1970 | <i>Irony</i> , Methuen & Co, London |
| <i>Op soek na die self</i> | 1984 | VIDEO deur Theunissen en Van den Heever-filmmakers, in opdrag van die SAUK |
| Odendal, F F (red.) (1965) | 1979 | <i>Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal</i> , Perskor, Johannesburg |

| | | |
|---|------|---|
| Priestley, J B | 1973 | <i>The English</i> , Heinemann, London |
| <i>Reader's Digest Great Illustrated Dictionary</i> | 1984 | Reader's Digest Association Ltd, London |
| Rinpoche, D A | 1987 | <i>Taming the Tiger</i> , Dzalendara Publishing, Eskdalemuir, UK |
| Rosenblatt, Roger | 1972 | "The 'Negro Everyman' and his humor" in <i>Veins of Humor</i> [red. Levin] |
| Reik, Theodor | 1962 | <i>Jewish Wit</i> , N Y |
| Rychlak, J F | 1973 | <i>Introduction to personality and psychotherapy - A theory-construction approach</i> , Houghton Mifflin Co, USA |
| Sarason, I G | 1972 | <i>Abnormal Psychology - the problem of maladaptive behaviour</i> , Prentice-Hall, New Jersey |
| Sargent, S S | 1966 | <i>Social Psychology</i> , Ronald Press Co, N Y |
| Scholtz, Merwe | 1978 | <i>Die teken as teiken</i> , Tafelberg, Kaapstad |
| Schopenhauer, Arthur | 1905 | <i>The world as will and idea</i> , vert. Haldane & Kemp, Kegan Paul, London |
| Segal, Erich | 1972 | "Marlowe's <i>Schadenfreude</i> : Barabas as comic hero" in <i>Veins of Humor</i> [red. Levin] |
| Snyman, Henning | 1983 | <i>MIRAKEL EN MUSE - 'n Studie oor die funksie van die implikasie-verskynsels by die interpretasie van 'n gedig</i> , Perskor, Kaapstad |
| | 1984 | Honneursklaslesings, U K |
| Steenberg, D H | 1977 | <i>Rondom sestig</i> , HAUM, Kaapstad |

| | | |
|---|------|---|
| Sully | 1902 | <i>An Essay on Laughter</i> , Longmans, London |
| Swabey, Marie Collins | 1961 | <i>Comic laughter, a philosophical essay</i> , Yale Univ Press, London |
| Thackeray | 1980 | <i>The Works of William Makepeace Thackeray</i> , [red Saintsbury], Oxford Univ Press, London |
| Untermeyer, Louis [s d] | | <i>A treasury of laughter</i> |
| Van den Berg, J H | 1972 | <i>Dieptepsychologie</i> , Uitgeverij Callenbach, Nijkerk |
| Van Rensburg, F I J | 1971 | <i>Die smal baan - aspekte en figure uit die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse letterkunde</i> , Tafelberg, Kaapstad |
| Welsford, E | 1935 | <i>The Fool - His social and literary history</i> , Faber & Faber, London |
| Willeford, W | 1969 | <i>The fool and his sceptre: A study in clowns, jesters and their audience</i> , Northwestern University Press |
| Williamson, George | 1961 | <i>The proper wit of poetry</i> , Faber & Faber, London |
| Winston, Mathew | 1972 | "Humour noir and Black Humor" in <i>Veins of Humor</i> [red. Levin] |
| <i>Woordeboek van die Afrikaanse Taal</i> | 1950 | <i>Staatsdrukker, Pretoria</i> |
| <i>Woordenboek der Nederlandse Taal</i> , 6e deel | 1908 | Beets, A en Knuttel, J A N, Nijhoff |
| Zukav, Gary | 1979 | <i>The dancing Woo Li Masters - An overview of the new physics</i> , William Morrow, USA |